МАНАСТИР ЖИЧА
ЗБОРНИК РАДОВА





НАРОДНИ МУЗЕЈ
КРАЉЕВО

ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ
КРАЉЕВО

Уредници
Драган ДРАШКОВИЋ
Слободан ЂОРЂЕВИЋ

Приредио
Гојко СУБОТИЋ

Рецензенти
Милка ЧАНАК-МЕДИЋ
Јованка КАЛИЋ

Ликовна и графичка обрада
Никола ДУДИЋ
Весна ПАНАЈОТОВИЋ

Коректура
Жељко ЋУПИЋ

Компјутерска обрада
Ивана ИГЊАТОВИЋ

Штампа
ИНТЕРКЛИМА, Врњачка Бања

КЊИГА ЈЕ ШТАМПАНА СРЕДСТВИМА МИНИСТАРСТВА КУЛТУРЕ СРБИЈЕ,
СКУПШТИНЕ ОПШТИНЕ КРАЉЕВО И ЕПАРХИЈЕ ЖИЧКЕ

МАНАСТИР ЖИЧА

ЗБОРНИК РАДОВА

КРАЉЕВО 2000

MUSEE NATIONAL
KRALJEVO

INSTITUT POUR LA PROTECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES
KRALJEVO

Rédacteurs
Dragan DRAŠKOVIĆ
Slobodan ĐORĐEVIĆ

Preparé par
Gojko SUBOTIĆ

Conseilleur scientifique
Milka ČANAK-MEDIĆ
Jovanka KALIĆ

Présentation graphique et artistique
Nikola DUDIĆ
Vesna PANAJOTOVIĆ

Corrigé par
Željko ĆUPIĆ

Composé
Ivana IGNJATOVIĆ

Imprimerie
INTERKLIMA, Vrnjačka Banja

LE MONASTERE DE ŽIČA

RECUEIL DES TRAVAUX

KRALJEVO 2000

Сени
Милорада Михаиловића Микија

НАРОДНИ МУЗЕЈ
КРАЉЕВО

ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ
КРАЉЕВО

Уредници
Драган ДРАШКОВИЋ
Слободан ЂОРЂЕВИЋ

Приредио
Гојко СУБОТИЋ

Рецензенти
Милка ЧАНАК-МЕДИЋ
Јованка КАЛИЋ

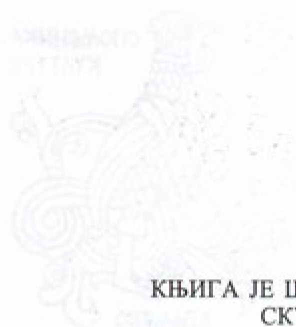
Ликовна и графичка обрада
Никола ДУДИЋ
Весна ПАНАЈОТОВИЋ

Коректура
Жељко ЋУПИЋ

Компјутерска обрада
Ивана ИГЊАТОВИЋ

Штампа
ИНТЕРКЛИМА, Врњачка Бања





КЊИГА ЈЕ ШТАМПАНА СРЕДСТВИМА МИНИСТАРСТВА КУЛТУРЕ СРБИЈЕ,
СКУПШТИНЕ ОПШТИНЕ КРАЉЕВО И ЕПАРХИЈЕ ЖИЧКЕ

Зборник радова који се налази пред читаоцем резултат је труда учесника и организатора научног скупа одржаног 16, 17. и 18. августа 1995. године у манастиру Жичи и Народном музеју у Краљеву. Скуп је био саставни део програма Духовног сабора ДАНИ ПРЕОБРАЖЕЊА, четвртог по реду, а непосредни повод је био завршетак обимних истраживачких и конзерваторско-рестаураторских радова у манастиру Жичи, започетих након земљотреса који је 14. августа 1987 — неколико дана уочи Преображења — нанео штету и озбиљно угрозио Спасову цркву у Жичи.

Био је то први научни скуп посвећен овом значајном духовном средишту с намером да се његово готово осам векова дуго трајање осветли на потпунији начин. Одабране теме и карактер њихове обраде приближиће стручним круговима и широј јавности недовољно познате резултате истраживања првог седишта аутокефалне Српске архиепископије, које је било узор многим доцнијим градитељским и сликарским подухватима.

Научни скуп су организовали Народни музеј и Завод за заштиту споменика културе у Краљеву, уз издашну помоћ Епархије жичке и, посебно, епископа г. Стефана, уз гостопримство манастира Жиче и игуманије, мати Јелене, и уз знатну подршку Скупштине Општине Краљево. Позиву да учествују одазвали су се еминентни познаваоци историје, археологије, градитељског наслеђа, историје уметности, старе књижевности и других области, што је омогућило да се замишљени карактер скупа на најбољи начин оствари.

Истовремено, приређена је и изложба „Истраживање и обнова манастира Жиче“, чији је аутор била професор др Милка Чанак-Медић, руководилац вишегодишњих радова и пројектант сложеног рестаураторског захвата на Спасовој цркви и уређењу манастирског комплекса.

Међу личностима које су својим знањем и залагањем посебно допринеле успеху скупа са тугом се сећамо Милорада Михаиловића, тадашњег директора Народног музеја у Краљеву, који нас је изненада напустио, само месец дана касније, 20. септембра 1995, а затим и академика Војислава Ј. Ђурића, преминулог непуну годину доцније, 12. маја 1996. Захвални смо им на племенитој бризи и труду који су уложили, уз жаљење што нису са другим учесницима скупа дочекали објављивање књиге.

Прилика је и да нагласимо улогу Гојка Суботића, дописног члана САНУ, који је сарађивао на припреми скупа, а затим се прихватио и обавезе да рукописе приреди за зборник. Из практичних разлога, обимна библиографија манастира Жиче објављена је посебно, 1998. године, такође у издању Народног музеја и Завода за заштиту споменика културе у Краљеву, са илустрацијама професора др Николе Дудића, надахнутим орнаментиком из зидног украса Спасове цркве.

Као и у другим приликама, током припрема и штампања ове књиге издавачи су наишли на разумевање и подршку Министарства културе Србије, посебно помоћника министра, господина Радомира Бегенишића, коме и овом приликом изражавамо срдачну захвалност.

Краљево,
септембра 2000. године

Драган ДРАШКОВИЋ
Директор Народног музеја

Слободан ЂОРЂЕВИЋ
Директор Завода за заштиту споменика културе

Сима М. ЋИРКОВИЋ

ЖИЧА КАО АРХИЈЕРЕЈСКО СЕДИШТЕ

Жича се и у текстовима старих родословаца, а и код савремених зналаца најчешће представља као задужбина Стефана Првовенчаног. Ипак, у светлости оних малобројних, а много пута претресаних извора, то тврђење се мора у извесној мери квалификовати и прецизирати. Нема никакве сумње у то да је Жича била „рукотворени његов" тј. Стефанов манастир, спора може бити око тога да ли је, започевши грађење, имао у виду улогу какву је Немања наменио Студеници или каснији Немањићи својим црквама у којима ће бити сахрањени и у којима ће монашко братство држати уобичајен помен „дондеже монастир стојит", како пише у једној повељи. Када је Стефан Немањић умро, брат Сава га је сахранио у очевој задужбини Студеници, над којом је Стефан наследио ктиторска права, баш као и над Хиландаром, о чему се сâм хвалио у очевом житију наводећи Симеоново писмо с поруком: „Јер ти си ктитор овом, као што ти и раније писмено предадох у твојој владавини (храм) пресвете Богородице Добротворке, ни с ким у заједници, само теби и семену твоме после тебе". Уз Немању су сахрањени синови Вукан и Стефан, унук Радослав, који је дозидао припрату, и неки други чланови династије.

Тада још није био узео маха обичај да свако себи подиже особну задужбину. Колико се данас зна, Владислав, као принц, млађи син краљев, коме тада не предстоји наслеђе целине ктиторских права, полази својим путем и подиже Милешеву којој касније као краљ обезбеђује ауторитет сахранивши свога стрица Саву. Милешева се, захваљујући томе, нашла на другом месту на хијерархијској лествици српских манастира и њихових игумана. О томе колико се на ранг пазило сведочи више текстова, пре свега попис из повеље краља Милутина и архиепископа Никодима, потврђен у целини списком у Светостефанској хрисовуљи. Стефан Дечански мења тај ред и на прво место ставља игумана своје задужбине. На његов сто може сести само архиепископ, а ниже њега игуман Пантократоров, а наспрам њега бањски (који, иначе, у цитираним листама има четврто место). Душан, опет, уноси промене утолико што одређује да на сабору игумани Бањске, Пантократора (Дечана) и Арханђела седе на посебној трпези са игуманима забрдским.

Жича се, разумљиво, у тим ранг-листама не појављује, јер је била и задуго остала седиште највишег архијереја у тадашњој српској држави. Али, да ли је с том намером била саграђена, да ли је по доношењу Симеонових моштију и доласку Савином у Студеницу, најкасније 1207, већ сазрео план о преуређењу црквене ор-

ганизације у држави Стефана Немањића? Да ли се тада почела градити Архиепископија, која ће као установа настати тек 1219? Према казивању Доментијана и Теодосија, будуће седиште врховног јерарха се из далека припремало, јер Сава из Студеничке лавре, која је наречена архимандрија, по Савином архимандритском достојанству, „овај богољубац основа велику архиепископију, дом Спасов, звану Жичу, коју почевши и саврши са благоверним братом својим великим жупаном кир Стефаном“. У том заједничком раду био је прилично дуги прекид, који се обично превиђа, јер већ у тренутку када је Михајло Епирски изгубио живот (1214) Сава није био старешина Студенице; као што је познато, вратио се у Свету Гору. Између краја Савиног управљања Студеницом и почетка управљања Архиепископијом протекло је најмање пет година. Када се Сава враћао из Никеје, када је постао архиепископ, у тренуцима колебања и страха од великих одговорности, Свети дух га је, по речима Доментијана, тешио: „све ће ти успети на добро поспешењем светога Духа, да цркву твоју велику архиепископију савршиш часно са прекрасним бојама и са божаственим лепотама (...)“. По овом узгредном податку Доментијановом, ипак, није све било завршено, остало је да се ослика, али се подразумева да је црква била намењена да буде архиепископија. Не треба, међутим, превидети ни места која сведоче супротно. Теодосије ће на једном месту рећи да Стефан „беше ктитор те божаствене велике цркве“. Доментијан само каже за Жичу — „рукотворени му манастир“ и прича како је Сава пренео тело братовљево из Студенице „у рукотворени му манастир у велику архиепископију звану Житчу“. То је морало бити пре 1229, јер се по повратку са првог путовања по Истоку Сава поклонио гробу брата у Жичи.

Ако је Дом Спасов од почетка замишљен као архијерејско средиште, вреди се запитати о избору места, имајући у виду стање црквене организације почетком XIII века. Од епархијских средишта Охридске архиепископије нека су припадала држави српског великог жупана — Липљан, Призрен, с чијим је епископом Сава имао неких тешкоћа, и, наравно, Рас, чији је старешина био архијереј Србије и чијег епископа у Немањино време видимо уз владара у важним догађајима. Није лако наћи објашњење што нема црквеног континуитета Раса, зашто се уз политички није уздигао црквени центар, него је чак добио друго, па и ниже место у рангу српских епископâ.

Северни појас охридских епископских седишта или је пао под бугарску власт и доспео временом у оквир Трновске патријаршије, као што је био случај са Београдом, Браничевом, Нишом, или је остао на танким везама са Цариградском патријаршијом као Сирмиј и загонетна земља filiorum Beleknese, у суседству Калочке надбискупије, за коју папа Иноћентије III каже да је под цариградским патријархом. Из пописа жупа непосредно потчињених архиепископу, из обе жичке повеље, види се да се архиепископово непосредно јурисдикционо подручје, аналогно граду

и околини код архиепископа, налазило у североисточном делу тадашње српске државне територије: између епархије Раса и државне границе према Угарској и, грубо узев, између Ибра и Велике Мораве. Био је то, у околностима створеним после потискивања и рушења Византије, гранични појас православља, у коме је династија морала имати својих земаља око ушћа Ибра да би могла манастиру даровати језгро властелинства, у којем је било и село — Жича, чије ће се име рано наметнути манастиру. Властелинство Архиепископије било је иначе раштркано, имало је делове у Зети, Горској жупи, Хвосну, где ће се један од метоха показати као веома значајан у каснијем развоју.

О централној функцији Жиче у српској аутокефалној архиепископији и краљевини налазе се у жичким повељама добро познате одредбе које не вреди поново коментарисати: ту су се имали постављати краљеви, архиепископи, епископи и игумани, што се вероватно односило на четири ставропигијална манастира и игумане с подручја архиепископове непосредне јурисдикције. Можда се више вреди задржати на разликама између територија (жупа) које су под епископијама и онима које су под архиепископијом. Код поделе глобе за „ослух" од властеле и војника све узима „господствујушти", од убогих се узимају два вола, и то тако да жупама „ке сут под областју архиепискупије да уземљет архиепискупија", а тамо где су „под областију инјех јепискупијеј" једног вола узима епископија а другога „господствујушти". Разлике је било и у подели поповске бири и врховине поповске: у 10 жупа што су под архиепископом све се узимало Архиепископији, а у жупама које су биле под другим епископијама протопоп дворски је узимао од поповске бири половину, док је епископу припадала врховина. Само у четири жупе у језгру епископије Раса протопоп дворски ни раније ни сада није улазио, што треба разумети као стару привилегију једнаку архиепископској, али само за део епархије.

Код нас се прилично много дискутовало о тачном времену када је Жича престала да буде архијерејско средиште, када се седиште архиепископа преместило у Пећ. Упућујући на свој текст у заједничкој књизи о Пећкој патријаршији, подсетићу само на то да је метох Светих апостола, где се чувала ризница Архиепископије и где су сахрањивани архиепископи, прихватио после 1292. старешине из пострадале Жиче. Био је то привремени боравак који се силом околности претворио у трајни. Архиепископи с краја XIII и почетка XIV века неуморно су радили на обнови Жиче. Данилу II (1324–1337) остало је још да покрије храм оловом, подигне кулу, обнови трпезарију, сагради у близини цркве „полату". Али, ти исти архиепископи су део снага и средстава посвећивали и привременом седишту, додавши Светим апостолима још две цркве, повезавши их спољном припратом, образовавши на тај начин комплекс који ће касније добити име Пећке патријаршије. Континуитет са Жичом, њено продужавање, најбоље долази до израза у преношењу посвете: помоћна резиденција је постала и остала Дом Спасов.

Архиепископи тога доба били су под двојаким притиском: да остану у Пећи, да би били ближи политичким и државним средиштима, која су у то време била у Призрену, дворцима на језеру на југу Косова (Пауни, Сврчин, Штимља, Неродимља), Скопљу, или да се врате у сада периферну Жичу и очувају везу са традицијом и својом јурисдикционом базом, од које су у Пећи били потпуно одвојени. Иако су патријарси више боравили на југу, Жича није престала бити архијерејско седиште. Патријарха Јоаникија пратио је на последњем путовању ка Пећи „сав сабор жички" (1354), повеља о оснивању и правилу манастира Дренче донета је „в Мораве мјестје рекомјем Жича, в' храмје Светаго В'знесенија прјед всеосвештенејшим патриархом српским кир Спиридоном и пред всем збором великије цркве". Причајући о повратку деспота Стефана после Ангорске битке, Константин Филозоф каже „да је он ишао и приближавао се ка пределима српским где је прва архиепископија српска". Није се, дакле, заборавила Жича, о чему сведочи и позната повеља за манастир Есфигмен на Светој Гори, издата 1429, „у патријархији у Житчој".

Странци, мање осетљиви за локалне традиције, које уосталом нису ни добро познавали, почели су патријаршију називати Пећком. Дубровчани говорећи о посланству у Србију (1380, 1386) шаљу га кнезу Лазару, Вуку Бранковићу, али и ad dominum patriarcam Pechi. Цариградски патријарси, навикнути да архијереје називају по градовима, службено називају крајем XIV века српске патријархе архиепископима Пећи.

Но, за коначно потискивање и заборављање некадашње улоге Жиче пресудно је било столеће између пада Деспотовине (1459) и обнове Патријаршије (1557), која је од тада заувек пећка. Наша знања о томе времену су преоскудна и несигурна, препуна проблема да бих их покушао и најсажетије оцртавати. Упадљиво је да оба дела Дома Спасова не играју знатнију улогу: пећки архијереј сада је митрополит хвостански, а Жича је преслаба да прихвати оне територије које су некад Архиепископији биле потчињене — њима се управља из Студенице или Крушевца. У то време Жича ишчезава из хијерархијске номенклатуре; али, њена некадашња улога се памти захваљујући текстовима, а то омогућава у новије доба повратак међу архијерејска седишта, несразмеран значају и угледу који је некад имала.

Sima ĆIRKOVIĆ

ŽIČA COMME CENTRE ARCHIÉPISCOPAL

Les débuts de l'histoire des monastères sont examinés du point de vue de la différence entre oeuvres pieuses destinées à l'ensevelissement et en souvenir des membres de la dynastie et institutions monastiques prévues à servir de siège des hauts dignitaires ecclésiastiques (évêques, archevêques, métropolites). La Vie de Saint Sava par Domentian offre le base à la thèse que Žiča ait été érigé pour servir de siège aux dignitaires de l'église, tandis que Théodose, dans sa version de la même Vie, marque Žiča comme oeuvre pieuse du roi Stefan Premier Couronné, dont le corps y a été transféré de l'oeuvre pieuse familiale, Studenica, avant 1229. Le problèmes réside dans le choix du lieu dans les régions périphériques de l'Etat serbe à l'époque, hors de la sphère de juridiction de l'archevêché d'Ohrid. Les stipulations des chartes de Žiča permettent de conclure quelles ont été les limites de l'autorité spirituelles des archevêques. La seconde partie du texte attire l'attention sur les informations qui laissent voir que même après le déplacement dans sa nouvelle résidence, le «metoh» (domaine) près de Peć (plus tard Patriarcat de Peć), Žiča n'a pas cessé d'être le siège du chef de l'église autocéphale serbe.

Даница ПОПОВИЋ

SACRAE RELIQUIAE СПАСОВЕ ЦРКВЕ У ЖИЧИ

Текст оснивачке повеље Спасовој цркви у Жичи, исписан на улазу у кулу,[1] започиње навођењем дарова које краљ Стефан Првовенчани са сином Радославом прилаже храму. Уз оне уобичајене — иконе и књиге, драгоцене сасуде, завесе и покрове — ту су на првом месту побројане реликвије: „свете честице часног и животворећег крста Господњега и светих страсти Христових и од ризе и појаса Пресвете Богородице и од деснице светога пророка Претече Крститеља Јована, који положи на теме Господње крстећи га, и од главе Претечине и од моштију свих светих апостола, пророка, мученика и преподобних светитеља ...".[2] Овакав дар, по броју и одбиру реликвија, јединствен је у традицији српског владарског задужбинарства. Ако се уз то има у виду да је приложен храму коме је додељена улога архиепископије и крунидбене цркве,[3] јасно излази да је у питању програмски чин — један у низу подухвата Саве Немањића, остварених у годинама преломним за установљење српске државе и цркве.

У нашој досадашњој науци проблем реликвија, као и реликвијара у којима су чуване, није био предмет посебног проучавања.[4] Та празнина утолико је већа када се имају на уму значај и улога реликвија у средњем веку. Мошти светитеља као и предмети непосредно везани за личности небеске хијерархије били су предмет богословске егзегезе, литургијских обреда али и најинтензивнијег испољавања побожности. Они су представљали битан, неразлучиви део свакога храма, као год што су и реликвијари чинили најсугестивнији вид ornamenta ecclesiae. Због тога је важно, да би се разумела права сврха програма оствареног у Жичи, бар укратко указати на смисао и функцију реликвија у богословској мисли али и укупној пракси средњега века.

Догматске основе на којима почива схватање реликвија једнаке су, у крајњој линији, темељним поставкама теологије икона. Ту мисао, изложену на синтетичан начин а ослоњену на Свето писмо и светоотачку предају, образлагао је у својим списима Јован Дамаскин, положивши тако основе будућег богословског наука, како о иконама тако и о реликвијама.[5] Његова суштина састоји се у схватању да су Христовим отелотворењем човек и природа оботворени. Они су одређени и прожети трансцендентним, из чега и проистиче могућност да се искусе воља и милост божја, а светост поприми појавне облике. За кохерентно теолошко уобличење ове идеје посебно је заслужан Максим Исповедник. По њему, искупљење је трајни процес обожења, непрекидна инкарнација Христа, која обухвата мистичне, аскетске, моралне али и

/1/ Текст повеље, изведен у фреско-техници на северном зиду улазног вестибила, настао је на основу оснивачке повеље Жичи, коју је крајем 1219. године издао Стефан Првовенчани и, како се сматра, верно репродукује изворник. Натпис на јужном зиду представља препис млађе повеље Жичи, коју је Првовенчани издао између 1224. и 1227. године. О жичким повељама, најпотпуније, Д. Синдик, *Једна или две жичке йовеље,* Историјски часопис XIV–XV (Београд 1963–1965) 309–315.

/2/ Стефан Првовенчани, *Сабрани сйиси* (приредила Љ. Јухас-Георгијевска), Београд 1988, 109 (= Стефан Првовенчани).

/3/ Одредба да се у Спасовој цркви постављају будући српски краљеви, архиепископи и епископи налази се на почетку млађе Жичке повеље, сачуване у препису на јужном зиду улазног вестибила, в. Стефан Првовенчани, 111.

/4/ До сада, на пример, нису сабрани подаци о општехришћанским реликвијама које су у току средњега века биле у поседу Срба. Боље су проучене мошти Срба-светитеља, в. Л. Павловић, *Преглед свеших моштију кроз историју у Срйској йравославној цркви,* Зборник Православног богословског факултета III (Београд 1954) 231–256; idem, *Кулйови лица код Срба и Македонаца,* Смедерево 1965. Када је реч о реликвијарима, они су по правилу проучавани као предмети „примењене уметности" и на тај начин издвојени из свог изворног, сакралног и богослужбеног контекста.

/5/ Іоаннь Дамаскин, *Точное изложение православной веры,* ed. А. Бронзов, С.-Петербург 1894, repr. Москва–Ростов-на-Дону 1992, в. посебно књ. IV, гл. XV и XVI, 231–238: о теологији реликвија в. сажет али веома илустративан оглед R. und L. Kriss-Retten beck, *Reliquie und ornamenta ecclesiae im Symbol-kosmos der Kirche,* in Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik 3, Köln 1985, 19–24 (са прегледом основне литературе).

телесне облике у простору и времену.[6] Најубедљивијим облицима светости сматране су залоге које „сапрестолници Христови" остављају свету — у виду сопственог тела, односно остатака своје телесне егзистенције. Будући да мученици и светитељи истовремено обитавају са Богом и људима — како то каже Симеон Солунски[7] — њихова тела, у земаљском али објављеном облику, постају свете сасуди, или, према Дамаскину, „одуховљена телесна пребивалишта божја" и „спасоносни извори".[8] Она су, дакле, знамења божје моћи и посредници између небеског и земаљског. Одатле происходе њихова чудотворна својства, пре свега заштитничка и исцелитељска, која од најранијих хришћанских времена чине језгро светитељских култова.[9] Употреба реликвија била је међутим и знатно шира. Оне су имале важно место у богослужбеним обредима и прослављању литургијске године. Неке међу њима истицане су као palladium градова или vexillium у војним походима. Посведочено је и коришћење реликвија у јавном животу и институцијама, рецимо приликом правних активности које су спроводиле и држава и црква. Оне најпоштованије, попут Часног крста или оруђа страдања, могле су припадати сфери државне симболике — тако што су чиниле део краљевских ризница, па и самих владарских инсигнија.[10]

Сачувани извори, пре свега животописи првих Немањића, показују да су у српској средини са краја XII и почетка XIII века смисао и функција реликвија били добро познати. Осим сведочанстава о штовању моштију угледних светитеља,[11] од посебне су важности подаци који говоре о вишеструкој употреби Часног крста. У науци је већ указано на победничко значење Немањиног пекторала који је и његовом наследнику требало да буде „чувар и утврђење ... помоћник против видљивих и невидљивих непријатеља".[12] Са разлогом се зато сматра да је Немањин напрсни крст имао и инсигнолошко значење.[13] Његова функција, како се чини, тиме није била исцрпљена. Према Првовенчаном и Доментијану, пекторал са Часним крстом донет је у Студеницу у свечаној процесији и положен у цркви „на спремљено му место", након чега „свршише службу часнога и животворног крста и учинише празник сав тај дан".[14] Иако појединости какве су место полагања реликвије, као и карактер службе, нису тачно познати, извесно је да се она у Студеници налазила у сакралном контексту и била обухваћена литургијом. Најзад, ова реликвија посведочила је и своја исцелитељска својства приликом чудесног излечења тешко оболелог Стефана Првовенчаног, кога је Сава помазао водом освештаном Часним крстом.[15]

Ма како били речити ови подаци, све околности указивале би на то да се у српској средини нова и преломна етапа у развоју култа реликвија догодила у Жичи. Данас се не може створити целовита слика о некадашњем инвентару жичке ризнице, али је он извесно био импресиван, будући да је Сава Српски и доцније, бар у два наврата, даривао Архиепископију светињама које је донео са Истока.[16] Он не само што је био добро упућен у значење и мо-

/6/ *Творения преподобного Максима Исповедника,* ed. А. И. Сидорова, Москва 1993, в. посебно књ. I, 215–260.

/7/ *Сочинения блаженного Симеона архиепископа фессалоникийского,* Санктпетербург 1856, repr. Moskva 1994, 165.

/8/ Іоанн Дамаскин, *о. с.,* 223

/9/ Богословске основе чудотворних својстава моштију излаже Іоанн Дамаскин, l. c. Проблем чудесних исцељења помоћу светих моштију у византијском свету претресла је у новије време A. — M. M. Talbot, *Faith healing in late Byzantium.* The posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Studite, Brookline Massachusetts 1983 (са изворима и литературом).

/10/ О различитој функцији реликвија у средњем веку, одличан преглед доноси R. Kroos, *Von Umgang mit Reliquien,* in Ornamenta ecclesiae 3, 25–49 (са исцрпно наведеним изворима и литературом).

/11/ Према Доментијану и Теодосију, Симеон Немања је, обилазећи у Савиној пратњи светогорске светиње, посетио и Лавру св. Атанасија, а своје штовање исказао је целивањем и богатим даривањем гроба славног светитеља, в. Доментијан, *Живош свешога Саве и Живош свешога Симеона* (прев. Л. Мирковић, приредила Р. Маринковић), Београд 1988, 86–87, 279 (= Доментијан); Теодосије, *Жишија* (прев. Л. Мирковић, Д. Богдановић, приредио Д. Богдановић), Београд 1988, 132 (= Теодосије).

/12/ Стефан Првовенчани, 82–83; о истом догађају сведочи и Доментијан, 286–287.

/13/ С. Марјановић-Душанић, *Немањин найрсни крсш. Из наше сшаре инсигнологије,* Зборник Филозофског факултета XVII (Београд 1991) 203–215; eadem, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века,* Београд 1994, посебно 32, 123.

/14/ Стефан Првовенчани, 83; на готово исти начин догађај описује Доментијан, 287–298.

/15/ Доментијан, 142; Теодосије, 202.

/16/ Савини животописци посебно наглашавају његов труд око набавке реликвија у Светој земљи. Они такође тврде да је Сава, пре него што ће преминути у Трнову, тачно одредио будуће власнике ових светиња. Теодосије (стр. 248) изриком каже да су неке међу њима намењене Жичи, док је Доментијан (стр. 221) нешто уопштенији.

гућности употребе реликвија већ се стицајем тренутних историјских околности нашао у прилици да их лично прибави — великим делом свакако приликом свог путовања у Никеју 1219. Сава Српски био је наиме савременик и активни учесник у догађајима који су означили пресудну етапу у историји источнохришћанских реликвија — а то је латинско освајање Цариграда 1204. године, након чега је велики део његових драгоцености пренет на Запад. Пљачка престоничких ризница представљала је у ствари врхунац читавог једног покрета проистеклог из крсташких ратова, а оличеног у тежњи западног света да прикупи што више светиња са Истока.[17] Једна од његових најважнијих последица била је радикална промена топографије реликвија у тадашњем хришћанском свету.[18] Заслугом Саве Немањића, нова прерасподела светиња није заобишла Србе, о чему понајбоље сведоче предмети најстаријег слоја жичке ризнице, побројани у оснивачкој повељи.

Прво што пада у очи јесте њен садржај, односно избор реликвија. Оне не само што припадају највишим личностима небеске хијерархије него су из широког репертоара светиња које су у то доба биле у непрекидном промету непогрешиво одабране оне највредније, везане за Христа, Богородицу, Претечу и најближе Христове следбенике. Оне су столећима чиниле језгро култа најславнијих цариградских светилишта, а у њиховом прослављању о празницима учествовао је и василевс са члановима двора.

Најцењенија међу овим реликвијама — која се и у Жичкој повељи помиње на првом месту — свакако је Часни крст. Од 635. године, када је цар Ираклије пренео реликвију у Цариград, византијска престоница постала је главни расадник култа „часног древета". Његово ширење и разгранавање праћено је, током времена, видним умножавањем броја честица. Реликвија је најпре (у VI и VII веку) чувана у цркви Свете Софије, а од епохе царева македонске династије па све до 1204. налазила се у царској капели — цркви Богородице Фарске, која је чинила део сложеног комплекса владарске резиденције. Међу хришћанским светињама крсно дрво имало је најшири распон употребе. Осим литургијске функције — на празник Уздизања Часног крста, у обредима током страсне седмице или приликом процесије 1. августа — оно је од најранијих времена штовано због својих исцелитељских и заштитничких својстава. Као инструмент вере, Часни крст користио се приликом одржавања сабора или полагања заклетве. За развој и карактер култа од посебне је важности била нарочита улога коју је Часни крст имао у владарској идеологији. При војним походима он је био главно оруђе тријумфа васељенских царева који су пред очима увек имали победнички знак Константина Великог. Као царско знамење играо је важну улогу у дворском церемонијалу, а ставротеке са драгоценим честицама чиниле су готово неизоставни део владарског апарата.[19] Уз Часни крст, као главно оруђе избављења словиле су реликвије Страсти Христових. Ове предмете — пре свега копље, трску, сунђер, клинове — богослови Источне цркве сматрали су освеће-

/17/ О Јерусалиму као обрасцу у средњовековној мисли и уметности постоји веома обимна литература. За проблем којим се овде бавимо, в. F. Niehoff, *Umbilicus mundi — Der Nabel der Welt. Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten, und — karten, Kreuzzügen und Reliquiaren,* in Ornamenta ecclesiae 3, 53–72 (са обимном библиографијом).

/18/ Изворе који сведоче о реликвијама пренетим на Запад после 1204. сабрао је P. Riant, *Des dépouilles religieuses enlevée à Constantinople au XIII^e^ siècle par les Latins et des documents historiques nés de leur transport en Occident,* Paris 1875; о реликвијама које су као плен млетачког дужда пристигле у Венецију, A. Frolow, *Notes sur les reliques et les reliquaires byzantines de Saint-Marc de Venise,* Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Δ' (1964–1965, Ἀθῆναι 1966) 202–226. Реликвије које су након 1204. преостале у Цариграду најпотпуније је размотрио, на основу путописних али и других извора, G. P. Majesca, *Russian Travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth Centuries,* Washington 1984.

/19/ A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte,* Paris 1961 (где су још увек најпотпуније изложени историја и облици култа Часног крста); о реликвијарима Часног крста, id., *Les reliquaires de la Vraie Croix,* Paris 1965.

ним, кроз додир са телом и крвљу Спаситеља.[20] Поменуте реликвије страдања, којима су у XI веку придодати Христов пурпурни плашт и трнов венац, биле су највећа знаменитост царске ризнице у Богородици Фарској. Непосредно пре њене пропасти, 1204, ове светиње је са великим дивљењем описало неколико посетилаца престонице.[21] Слично Часном крсту, реликвије страдања имале су вишеструку функцију. Извори тако сведоче да је светом сматрана заклетва која се полаже на трнов венац, копље и клинове. Потврђена је такође и улога светог копља приликом прослављања Великог петка у Царској палати.[22]

После Часног крста и Страсти Христових, Жичка повеља помиње, сасвим у складу са устаљеним схватањем небеске хијерархије, две најславније Богородичине реликвије — ризу и појас. У Цариграду, почев од V века, риза је чувана у параклису — заправо великој централној грађевини, призиданој уз цркву Богородице у Влахерни. Ту је она прослављана посебним празником када је, у присуству царске породице, излагана вернима на целивање.[23] Светиња је важила за један од паладијума Царства. Веровало се, наиме, да је 626. спасла Цариград од аварске, а 860. од руске најезде.[24] У канону који јој је у IX веку саставио Јосиф Химнограф она се назива „чврстим бедемом" престонице, а такође извором безбројних исцељења.[25] Веома поштована реликвија био је и Богородичин појас који се чувао у цркви-параклису подигнутом уз храм Богородице Халкопратијске. Светињи су приписивана својства слична онима што их је имао мафорион из Влахерне: сматрана је бедемом града и извором снаге, здравља и духовних добара.[26] И овој реликвији, која је носила атрибут „царске" клањали су се не само многи ходочасници већ и сами василевси.[27]

Нарочита, жестока побожност чији су предмет биле реликвије тежила је поседовању остатака свих личности које су имале непосредну везу са Христом. Реликвије Јована Претече — а посебно глава и десна рука — биле су стога на изузетној цени, па се и у Жичкој повељи помињу одмах после Христових и Богородичиних. Култ Јована Крститеља раширио се у Цариграду крајем IV века када је, према традицији, Теодосије Велики донео његову главу, пронађену у Јерусалиму. Мада византијски извори преносе више традиција о пореклу ове светиње, они су сагласни када су у питању њена главна светилишта: у раном раздобљу била је то црква Јована Крститеља у Хебдомону, а од X–XI века славни манастир у Студиону. У овом последњем, на празник Усековања, службама је присуствовао царски двор.[28] Крајем XII и почетком XIII века реликвија је, како изгледа, раздељена на више страна. Неки делови Претечине главе били су у Студиону, док су се други налазили у ризници царске палате.[29] На истом месту, у Богородици Фарској, чувала се и Претечина десница, такође знаменита светиња, која је у Цариград донета из Антиохије, за владавине Константина VII Порфирогенита.[30] У свести Византинаца ова реликвија била је изгледа тесно везана за институцију Царства. О томе сведочи познато, мада усамљено, твр-

/20/ У једном спису, који се приписује Атанасију Александријском, каже се да су оруђа страдања једнако света као Часни крст, те им стога припада највећи степен штовања, PG 28, 624.

/21/ Прегледно дат каталог реликвија у Богородици Фарској — на основу расположивих извора — доноси A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix,* 304–305. Посебно важни извори за познавање садржине ризнице у царској капели из времена непосредно пре латинске окупације Цариграда су: царски скевофилакс Никола Месаритис, v. A. Heisenberg, *Nikolaos Mesarites. Die Palastrevolution des Johannes Komnenos* (Program des K. alten Gymnasiums), Würzburg 1907, 29–31; новгородски архиепископ Антоније, в. *Путешествіе новгородского архіепископа Антонія в Царіград в концe 12-го столетія,* ed. П. Савваитов, Санктпетербург 1872, 86–94 (= Антоније Новгородски); хроничар крсташког освајања Цариграда Робер де Клари (Robert de Clari), v. Робер де Клари, *Завоевание Константинополя,* ed. М. А. Заборова, Москва 1986, 59–60 (= Робер де Клари); за увид у садржај ризнице царске палате у доба Комнина од прворазредног је значаја и текст енглеског Анонима са почетка XII века, настао на основу грчког предлошка који се датује у раздобље после 1063. године, v. K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais,* Revue des études byzantines 34 (1976) 245–246 (= K. Ciggaar).

/22/ J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople,* Paris 1921, 28 (са изворима).

/23/ Idem, 44–53 (са изворима).

/24/ A. Cameron, *The Virgin's Robe: An Episode in the History of early seventh Century Constantinople,* Byzantion XLIX (1979) 42–56.

/25/ PG 105, 1008, 1009.

/26/ J. Ebersolt, *o. c.,* 79–82 (са изворима).

/27/ Учешће василевса и двора у штовању Богородичиних реликвија описује више извора, v. *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte.* Ausgewählte Texte über die Kirchen, Kloster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel, ed. J-P. Richter, Wien 1897, 164–170.

/28/ J. Ebersolt, *o. c.,* 80–81.

/29/ Антоније Новгородски, 102; Робер де Клари, 59.

/30/ J. Ebersolt, *l. c.*

ђење Антонија Новгородског да се Претечином десницом посвећују василевси.[31] Веома су речити и стихови Ане Комнине — аплицирани на данас изгубљеном реликвијару са Претечином десницом — у којима се каже да та реликвија „штити Царство, доносећи му снагу и добробит".[32]

У Жичкој повељи, најзад, помињу се реликвије апостола и мученика, које су такође уживале изузетан углед. Престоница Источног царства — настојећи да не заостане за Римом, који је поседовао гробове апостолских првака — прибавила је за владавине цара Констанса мошти Андрије, Луке и Тимотеја.[33] Оне су положене у цркву Светих апостола, где су чуване све до 1204, када су за престоницу неповратно изгубљене.[34] Као главно средиште култа Христових ученика, овај храм поседовао је још неке њихове реликвије, међу којима је нарочито штована одећа апостола.[35] Престоничке цркве дичиле су се и многобројним реликвијама мученика, негујући тако успомену на прве борце и стубове хришћанске вере. Са нарочитом пажњом негован је култ првомученика Стефана, коме је у Цариграду било посвећено више светилишта.[36]

Жичке реликвије, и то свака понаособ, биле су, према томе, највеће драгоцености по мерилима епохе. С друге стране, како то новија истраживања показују, светиње овога ранга, сабране на једном месту, постајале су средства саопштавања ширег програма, вишеслојног по свом значењу. Тако је и у Жичи, њиховим промишљеним избором, а свакако и презентацијом, изложена икономија спасења кроз главне догматске нагласке и најважније „историјске" етапе: инкарнацију и крштење, страдање и тријумф над смрћу. Мошти „свих светих апостола" посведочиле би да је овај програм, подвлачењем идеје о апостолском прејемству, имао и наглашен еклисиолошки смисао који је био у пуној сагласности са катедралном функцијом Жиче. Присутни посредством својих земаљских залога, Христос, Богородица и Јован Претеча, окружени светитељским хоровима — апостолима, мученицима и преподобнима — представљали су тако не само неку врсту компендијума свете историје и побожну поуку већ такође образ небеске, тријумфујуће цркве, која је праслика сваке земаљске.[37] Стога је овај програм носио у себи експлицитну идеју о Јерусалиму и Светој земљи — једну од носећих у хришћанском свету из раздобља крсташких ратова. Места на којима је делао и страдао Христос, где се очекивао Страшни суд и претпостављао Рај, доживљавана су као средиште васељене, а њихови садржаји — култови, светилишта, реликвије — широко су подражавани, каткад дословно а много чешће на основу битних, унутрашњих конотација.[38] Заправо су сви предмети пореклом из Палестине, па чак и земља, камење и маслинове гранчице, у популарној побожности изазивали повишена осећања.[39] С обзиром на то да су реликвије схватане као најдословније, материјално сведочанство свете историје, то су и њихове „функционалне" могућности биле највеће. Другим речима — сабирањем и излагањем реликвија ко-

/31/ Антоније Новгородски, 88.

/32/ Овај реликвијар се у XVII веку налазио у цркви Sainte-Madeleine à Châteaudun; према предању, на Запад је донет после 1204. године. Описао га је Du Cange, *Constantinopolis christiana,* Paris 1680, lib. IV, 104.

/33/ J. Ebersolt, *o. c.,* 32–41.

/34/ Ове реликвије помињу сви посетиоци цркве Светих апостола са почетка XIII века: Nikolaos Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople,* ed. G. Downey, The American Philosophical Society (Philadelphia 1957), 890–891; Антоније Новгородски, 110; Робер де Клари, 63 (који каже да се у цркви налазе мошти седморице апостола). Енглески Аноним видео је у цркви и главу апостола Матеја, A. Ciggaar, 258. Ходочасници XIV и XV века ове реликвије више уопште не помињу, v. G. P. Majesca, *o. c.,* 301.

/35/ В. сведочење Антонија Новгородског, 108–111.

/36/ О реликвијама мученика, различитих категорија, које су чуване и штоване у Цариграду, J. Ebersolt, *o. c.,* 74–86.

/37/ О реликвијама као средству излагања свете историје, као и о њиховој дидактичкој функцији, v. R. Kroos, *o. c.,* 27–30.

/38/ В. нап. 17.

/39/ Врсте предмета доношене из Свете земље класификовао је B. Bagatti, *Eulogie Palestinesi,* Orientalia christiana periodica, vol. XV (1949) 126–166.

је припадају главним протагонистима јеванђеоских збивања стварао се нарочити амбијент, једна врста супституције Свете земље. Он је вернима омогућавао да емпатично, са осећањем стварности присуства учине ходочашће јерусалимским светињама.[40] Програмско решење и општи образац овакве „реликвијарне презентације" била је капела царске палате у Цариграду. О суштини њене замисли непосредно сведочи око 1200. царски скевофилакс Никола Месаритис. Пошто је побројао највредније реликвије, он каже да је царска капела уистину „други Синај, нови Витлејем и Јерусалим"; да је на том месту Христос рођен и крштен, прибијен на крст и погребен; у тој цркви — Богородици Фарској — он је доиста и васкрсао, о чему сведоче камен и покров са његовог гроба.[41]

Овакво схватање, у чијој је основи порука вернима да иследовање Христу остваре кроз сопствено искуство, имало је у тадашњем свету огромног одјека. У свести кнежева средњовековне Русије, рецимо, идеја о translatio Hierosolymi стајала је у непосредној вези са идејом о translatio imperii, те тако представљала важан чинилац владарске идеологије.[42] Руски династи су се, у ту сврху, служили опробаним средствима — између осталог прикупљањем реликвија пореклом из Свете земље и избором реликвијара који су својим обликом асоцирали на Гроб Господњи.[43] Готово да су небројени примери такве евокације Јерусалима у земљама Запада, остварени помоћу разноврсних симбиоза градитељских и других уметничких облика.[44] Врхунски израз ових стремљења била је без сумње Sainte Chapelle Луја IX Светог. Грађена као трезор за реликвије — међу којима су почасно место имале Страсти Христове заплењене у Цариграду — она је требало да од Француске начини Нови Јерусалим, средишњу тачку оновремене mappa mundi. То изриком тврди краљев хроничар Gauthier de Cornut, који вели, поводом освећења Sainte Chapelle 1248, да се Света земља сада више налази на Западу него Истоку. Штавише, и у самој презентацији реликвија, ту је готичким средствима поновљен прави прототип, капела царске палате у Цариграду.[45] Он је француској средини био познат већ читаву генерацију, од времена када је Робер де Клари подробно описао ризницу Богородице Фарске, назвавши је „светом капелом".[46]

Тежња да се у сопственој средини успостави образ Свете земље јасно је посведочена и у Србији у освит XIII века. Личност која је ову идеју осмислила и учинила делотворном био је, поново, Сава Немањић. Циљеви које је у том смислу прокламовао имају вредност програмског опредељења. Такво је, према Доментијановом сведочењу, његово настојање „да спреми Господу савршен народ", и да у ту сврху „устроји велики и простран пут ка Светој Гори … и такође у Јерусалим и у Синај и у свако место где се именује име Божје".[47] У науци је, поводом живописаних програма у поткуполним просторима Жиче и пећких Светих апостола, у више наврата разматран проблем прихватања сионских, односно јерусалимских образаца код Срба у XIII веку.[48] У

/40/ У новије време, вредне доприносе овој проблематици дао је H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* München 1993, посебно на стр. 218–220 (са старијом литературом).

/41/ Наведено према H. Belting, *o. c.,* 584–585.

/42/ О томе v. К. К. Акентьев, *Мозаики киевской св. Софии и „Слово" митрополита Илариона в византийском контексте,* Византинороссика 1 (Санкт-Петербург 1995) 75–94.

/43/ И. А. Стерлигова, *Iерусалимы как литургические сосуды в древней Руси,* in Iерусалим в русской културе, ed. А. Лидов, Москва 1994, 46–57.

/44/ F. Niehoff, *o. c.,* 53–54.

/45/ О пресудном утицају византијског обрасца на обликовање париске Sainte Chapelle, v. H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und die Ikonen,* in Ornamenta ecclesiae 3, 174 (са изворима и литературом).

/46/ Робер де Клари, *l. c.*

/47/ Доментијан, 65.

/48/ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975, 37–38; idem, *Свети Сава и сликарство његовог доба,* Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 249–253; id., in В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд 1990, 50–51; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи,* Зборник за ликовне уметности 18 (Нови Сад 1982) 19–28; idem, *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв.,* Iерусалим в русской културе, 34–42 (са изворима и свом старијом литературом).

истом контексту требало би свакако сагледавати и програм реликвија остварен у Жичи. Такви програми, у суштини јединствени по својој функцији а различити само по употребљеним средствима, били су подређени истоме циљу. Преношење образаца Свете земље требало је да подупре једну од Савиних идеја водиља, а то је стварање изабраног народа чију ће историју водити божја промисао.[49] Нужан услов за настанак тог „савршеног" народа било је његово просвећење, што је у оно време значило усвајање темељних начела православља и њему својствених облика духовности.[50] Са овог становишта, јасно следи да је жички програм реликвија морао имати огромну улогу и приликом оних Савиних иницијатива које су биле превасходно мисионарске, односно „просветитељске". Најважнија међу њима свакако је била прокламација Синодика православља изведена у Жичи 1221. године. Присуство драгоцених светиња, икона и реликвија сигурно је том приликом било снажан ослонац Савином излагању основа православног наука, а нарочито неким његовим нагласцима. Такве су заповести да се штују образи Христа, Богородице и свих божјих угодника, Часни крст и света места, али и упутства о црквено-саборним, то јест еклисиолошким начелима праве вере.[51]

Чини се да нису спорни разлози због којих су реликвије највишег ранга добиле место у новооснованој катедрали, српској Мајци цркава, чији је укупни програм садржавао нарочите слојеве — између осталог „сионску" редакцију слика у поткуполном простору или поруке о апостолско-епископској сукцесији.[52] Њихову могућу улогу требало би међутим сагледавати и с обзиром на чињеницу да је Жича била краљевска задужбина, у повељи изричито опредељена као крунидбени храм. Још у класичним делима О. Трајтингера,[53] П. Е. Шрама[54] или Х. Филица[55] показано је да реликвије, уз царске односно краљевске инсигније, припадају владарском апарату — и то не као спорадичан додатак већ као битан, саставни део крунског трезора. Анализа инвентара европских владарских ризница показује да су оне по правилу садржавале највредније светиње, чији је одбир сасвим сличан ономе у Жичи. Такав је пре свега случај са највреднијом ризницом тадашњег света — капелом царске палате у Цариграду, која је представљала општеважећи образац, на Истоку као и на Западу. Још је ризница Карла Великог, поред осталих реликвија, поседовала Часни крст, један свети клин, сунђер и копље, комад Богородичине одеће као и честице моштију Јована Претече и неколицине апостола.[56] Штавише, од времена Конрада II (1024–1039), три такве реликвије — Часни крст, зуб Претечин и свето копље са клином — заједно су чуване у знаменитом реликвијару, Царском крсту, који је уз Свету круну био најважнија инсигнија Немачког царства.[57] И у другим европским државама, процес националног конституисања, својствен раздобљу од XI века, праћен је сличном праксом па инсигнолошко значење, у једном ширем смислу речи, стичу Часни крст и нека од оруђа страдања. Такав је случај, пре свега, са светим копљем: негде до 1000. године оно је сматрано најважнијом инсигнијом Немачког царства. Сличан

/49/ Ово питање темељно је претресао, на основу текстуалних извора и сликаних програма, В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији,* Глас САНУ CCCXXXVIII, књ. 3 (Београд 1983) 116–133, посебно 120–121.

/50/ Д. Богдановић, *Суштина просвећености у култури средњовековне Србије,* Научни састанак слависта у Вукове дане 10, 1 (Београд 1981) 193–198.

/51/ Јеромонах А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве — Жичка беседа Светога Саве о правој вери,* Свети Сава — споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 117–180 (са интегралним текстом беседе и обимним коментарима).

/52/ В. нап. 48; о таквим нагласцима и сликаном програму Жиче, в. и П. Мијовић, in М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича — историја, архитектура, сликарство,* Београд 1969, 106–118; Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века,* Саопштења XXII–XXIII (Београд 1990–1991) 25–39 (са старијом литературом).

/53/ O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser -und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell,* Jena 1938.

/54/ P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik vom III. bis XVI. Jahrhundert,* Bd. I–III, Stuttgart 1954–1956, в. посебно поглавља Der "Talisman Karls des Grossen" mit Ausblicken auf die mittelalterlichen Brustkreuze und -reliquaire, Bd. I, 309–315; Kronen mit Reliquaire in Kronenform — Kronen auf Kopfreliquairen, Bd. III, 869–883.

/55/ H. Fillitz, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches,* Wien–München 1954.

/56/ P. E. Schramm, *Versuch einer Rekonstruktion des Hortes und des sonstigen beweglichen Herrscherbesitzes,* Sonderdruck aus: P. E. Schramm und F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser,* München 1962, 25 и passim (са наведеним изворима).

/57/ H. Fillitz, *o. c.,* 21–23, 50–52, T. 8–16. О теолошком смислу немачких владарских инсигнија и њиховој функцији у политичком контексту, v. R. Staats, *Theologie der Reichskrone. Ottonische „Renovatio imperii" im Spiegel einer Insignie,* Stuttgart 1976.

статус — regalis lancea — стекло је током XI и XII века у Пољској, Угарској и Чешкој.[58] Свето копље и, нарочито, Часни крст имали су велику улогу у идеологији и церемонијалу крсташког Јерусалимског краљевства.[59] Посебно је речит садржај француске крунске ризнице из доба Луја Светог. Почасно место ту су заузимале цариградске светиње: Часни крст, оруђа страдања — и то трнов венац, сунђер, део копља и Христов пурпурни плашт — комад Богородичине ризе и део главе Јована Претече.[60] Међу овим реликвијама статус владарске инсигније имао је Христов трнов венац. Служећи се смелим поређењем, већ поменути краљев хроничар „видео је" овај венац на глави Луја Светог — уверен да ће га француски краљеви носити све до дана Страшног суда.[61]

Заједничко исходиште култа ових драгоцених реликвија налазило се у Византији, где су формулисана и општа начела њихове употребе. С обзиром на то да је идеја о imitatio Christi у основи средњовековне владарске идеологије, то и insignia regalia морају бити непосредни одраз Христових.[62] Па ипак, реликвије о којима је реч нису имале једнаку улогу у Источном царству и другим, посебно младим западним државама. У Византији, како је то одавно закључио О. Трајтингер, сфери државне симболике припадале су старозаветне светиње — Мојсијев штап и Соломонов трон.[63] Часни крст, рецимо, мада сматран царским, победничким знамењем и означаван као „василикос ставрос", није у суштини имао такав статус. Томе је свакако битно доприносила околност да је васељенски цар располагао великим бројем оваквих честица и био слободан да их поклања — врло често другим владарима, за које је држао да су му подређени.[64] У питању су свакако фине, мада важне нијансе у схватању, тим пре што у средњем веку појам владарске инсигније није чврсто одређен. Зато је тешко просуђивати у којој су мери жичке реликвије биле укључене у систем државне симболике. Основе за размишљање у том правцу ипак постоје. Са становишта владарске идеологије, Србија је у раном раздобљу своје државности ближа сличним европским творевинама него Византији. То се огледа у наглашавању националне компоненте — пре свега канонизацијом сопствених владара — као и у везивању за одређену инсигнију.[65] Такви владарски знаци били су Немањино копље и пекторал са честицом Часног крста. „Свети венац", односно краљевска круна којом је према Доментијану овенчан први српски краљ била је такође, по свему судећи, сакрални и трансперсонални владарски знак.[66] Ако се при томе има у виду снажна хришћанска основа српске владарске идеологије, која последовање Христу истиче као основну дужност краљева, може се помишљати да су Христове инсигније, положене у крунидбеној цркви Немањића, имале вредност идеалног прототипа. Штавише, у једној хипотетичној реконструкцији жичке ризнице готово се намеће претпоставка, на жалост непроверљива, да се међу реликвијама Страсти Христових налазио бар по делић светог копља и трновог венца.

/58/ P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, v. поглавље Die „Heilige Lanze", Reliquie und Herrschaftszeichen des Reiches und ihre Replik in Krakau. Ein Überblick über die Geschichte der Königslanze, Bd. II, 492–537. Захваљујући смишљено негованој традицији о континуитету француског краљевства са државом Карла Великог, култ светог копља негован је и у Француској, в. idem, *Der Könige von Frankreich* I, Weimar 1939, Nachdruck Darmstadt 1960, 140, 169, 196.

/59/ H. E. Mayer, *Das Pontifikale von Tyrus und die Krönung der lateinischen Könige von Jerusalem. Zugleich ein Beitrag zur Forschung über Herrschaftszeichen und Staatssymbolik,* Dumbarton Oaks Papers 21 (1967), посебно на стр. 181–182; в. и N. Kennan-Kedar, *Symbolic Meaning in Crusader Architecture,* Cahiers archéologiques 34 (1986) 109–115.

/60/ Инвентар реликвија у Sainte Chapelle доноси P. Riant, *Depouiles religieuses,* 181–185.

/61/ Наведено према H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhundert,* 174.

/62/ E. Pilz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et écclesiastiques,* Uppsala 1977 (са библиографијом).

/63/ O. Treitinger, *o. c.,* 133–134.

/64/ A. Frolow, *o. c.,* 77, 85–86 et passim.

/65/ С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика,* 143–146, 163; до веома сличног закључка дошли смо и сами, бавећи се српским владарским гробом: са становишта своје функције и идеолошке сврховитости, он представља појаву која је ближа владарским гробовима западноевропских династа него васељенских царева, в. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку,* Београд 1992, 186–187.

/66/ С. Марјановић-Душанић, *o. c.,* 32–34, 123–125 (са изворима и литературом).

Појединости садржаја жичке ризнице данас није могуће ни приближно реконструисати. Њен неповратни губитак лишава нас драгоцених сазнања не само о броју и врсти реликвија већ и о реликвијарима у којима су чуване. Једина преостала жичка светиња, која се са великом вероватноћом може сматрати аутентичном, јесте Претечина десница која се данас чува у трезору сијенске катедрале. Реч је о реликвији која има изузетно сложену и бурну историју.[67] Сијенску руку истраживачи до сада нису имали прилике да подробније испитају, тако да је она позната на основу сумарног описа и неколико фотографија начињених средином четврте деценије.[68] Зна се да је то добро сачувана рука до лакта и да је у пределу подлактице украшена златном и сребрном оплатом, рађеном, како се чини, у техници филиграна. На кружном затварачу, у медаљону, налази се лик Јована Претече, а око њега натпис: **Прѣдьтечева десница Иѡанова помени ме Савꙋ архиепископа срьбьскаго.**[69] Садржина натписа има изузетну важност и снажно подупире идентификацију реликвије са оном што се помиње у Жичкој повељи. Зна се, наиме, да је Сава Српски, пошто је завршио беседу о правој вери, упоређен са Претечом, по значају обављене мисије.[70] Прва личност националне цркве била је на тај начин здружена са знаменитом општехришћанском светињом — што је у средњовековној пракси представљало привилегију одабраних, принчева и највишег клира.[71] На основу познатих и више пута коментарисаних извора, зна се да је Претечину десницу сијенској катедрали поклонио папа Пије II 1464. године. Он ју је пак откупио од морејског деспота Томе Палеолога који је реликвију добио од своје кћери Јелене, жене деспота Лазара Бранковића.[72] Међу малобројним познатим чињеницама које се тичу сложеног историјата жичке Претечине деснице од изузетног је значаја податак сачуван у такозваној Улијарској повељи. Ту је записано да се приликом своје посете пећким Светим апостолима краљ Милутин поклонио њиховим светињама и између осталог целивао **чьстноую роукоу светаго и славнаго пророка и прѣдтече и кръстителꙗ Иѡана.**[73] Полазећи од резултата анализе овог документа — за који је утврдио да представља фалсификовану исправу насталу у другом делу владавине Стефана Лазаревића, између 1413. и 1427[74] — С. Ћирковић је закључио да се податак о штовању пећких реликвија односи на деспота Стефана.[75] Ово питање заслуживало би, чини нам се, даље преиспитивање. За наш проблем, у сваком случају, најважнији је податак, у чију веродостојност нема разлога сумњати, да се Претечина десница налазила у Пећи. Ту су, уз мошти светитеља, чуване и друге највредније реликвије — попут Страсти Христових, које се такође изриком помињу у Улијарској повељи.[76] Највеће жичке драгоцености, очигледно је, пренете су у Пећ — можда већ након бугарског продора у шестој деценији или негде у последњој четвртини XIII века, када су северни делови државе постали трајније угрожени.[77] Преузимајући улогу архиепископског седишта, други Дом Спасов није поништио статус Жиче, већ се са њом иден-

/67/ Правце кретања, а посебно аутентичност Претечине деснице у раздобљу након 1204. тешко је одредити. Већ поменути реликвијар са Претечином десницом и посветним натписом Ане Комнине чувао се у XVII веку у цркви Sainte-Madeleine à Châteaudun (в. нап. 32). На основу путописних извора XIV и XV века излази, међутим, да је ова реликвија остала у Цариграду и да се налазила у цркви Богородице Перивлепте, v. J. Ebersolt, *o. c.,* 80, нап. 4; G. P. Majesca, *o. c.,* 278. Према једној традицији, била би то Претечина десница (данас у музеју Сараја), коју су запленили Турци приликом освајања Цариграда 1453. Према другој верзији, то је рука позната као „родоска“, која се данас чува у Цетињском манастиру. Ова реликвија, како се сматра, дошла је у првој половини XV века у руке Малтешких витезова који су је однели на Родос а затим, у XVI веку, на Малту, в. E. Bradford, *The Shield and the Sword, The Knights of Malta,* London 1974, 106, 224. Када је 1797. Наполеон Бонапарта заузео ово острво, конфисковао је трезор реда јовановаца, укључујући и реликвијаре — који су нешто касније пропали у бродолому код Александрије, приликом француског похода на Египат. Будући да Бонапарту саме реликвије нису занимале, оне су остале сачуване, v. H. Scicluna, *The Order of St. John of Jerusalem and Places of Interest in Malta and Gozo,* Malta 1969, 150–152. Малтешки витезови поклонили су затим реликвије руском цару Павлу, по чијем налогу су за њих начињени нови реликвијари. Од тада су ове светиње чиниле део руске царске ризнице, све до револуције 1917. Тада је, бежећи пред бољшевицима, царица мајка Марија Фјодоровна предала Претечину десницу српском краљу Александру Карађорђевићу, који је реликвију положио у дворску капелу на Дедињу. Након шестоаприлског напада 1941. рука је, заједно са другим крунским драгоценостима, евакуисана из Београда и чувана у манастиру Св. Василија Острошког. После завршетка Другог светског рата она је заплењена и депонована у трезор Народне банке у Подгорици. У новије време пренета је у Цетињски манастир и положена у кивот св. Петра Цетињског. Срдачну захвалност за податке о историји Претечине деснице дугујем арх. Драгомиру Ацовићу, председнику Српског хералдичког друштва.

/68/ П. Поповић, *О срūском наūūису у Сијени,* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XVI–1 (Београд 1936) 214–220, сл. 1–4.

/69/ Последњи пут, реликвију је размагтрала М. Ћоровић-Љубинковић, *Пре-*

тификовао.[78] У томе, значајно упориште морале су бити светиње преузете из старије Мајке цркава.

Познија судбина осталих предмета жичке ризнице готово је потпуно непозната. Може се само претпоставити, без ослонца у изворима, да су у временима турске најезде, са преношењем државног али све више и црквеног седишта у северне области,[79] у неком тренутку пресељене и реликвије. Тиме би се, рецимо, могла објаснити околност што је Претечина десница била у поседу Бранковића пре него што је доспела у руке морејског деспота, а затим папе Пија II. О другим жичким светињама још мање се зна. Честице Часног крста, истина, помињу се у више наврата, по правилу као владарски дар појединим црквама, али се на основу расположивих података не може закључити да ли су у питању делови жичке реликвије или — што је много вероватније — честице набављане на други начин.[80] Хипотетична остаје и претпоставка о пореклу реликвија какве су делић Богородичиног појаса — који је заједно са честицом Часног крста кнез Лазар поклонио Ватопеду[81] — или део главе Јована Претече из Дионисијата, похрањен у скупоценом реликвијару са словенским натписом.[82]

Пропаст жичке ризнице, али и првобитних уређаја у ентеријеру Спасове цркве, оставља отвореним и друга, веома занимљива питања. Такви су проблеми топографије реликвија у простору храма и реторике њихове презентације, који у новије време заокупљају велику пажњу истраживача.[83] Утолико су вреднији резултати недавних истраживања Жиче, која је водила М. Чанак-Медић. За питање којим се овде бавимо од највеће је важности њен убедљиво образложен предлог реконструкције некадашњих мермерних уређаја Спасове цркве, заснован на пажљивом проучавању сачуваних археолошких трагова. Они пак указују да су се уз бочне стране првобитне олтарске преграде налазиле конструкције у виду проскинитара, дубине око 120 cm, и свакако биле надвишене неком врстом балдахина. Одређена просторна решења као да указују да се са овом конструкцијом од почетка рачунало: тако су бочни делови трансепта померени из попречне осе према западу, како би се пред олтарском преградом остварио дубок простор за свечани камени намештај.[84] Остаци неког постројења, како се претпоставља, пронађени су и у јужном краку трансепта.[85] Разматрајући ове конструкције и њихову могућу функцију, М. Чанак-Медић изнела је претпоставку — која заслужује пуну пажњу — да је свечани намештај Спасове цркве служио излагању њених реликвија.

Проблем чувања, а нарочито излагања реликвија у земљама хришћанског Истока није у досадашњој науци подробно проучен, а будући веома сложен, захтевао би посебну студију. Начин и место њиховог штовања били су вишеструко условљени: најпре самом врстом реликвије и архитектонским устројством храма у којем се чувала, а такође историјском епохом или нарочитим потребама, по правилу исказаним одредбама типика. Утемељени закључци о овим питањима могли би се извести тек након што се пажљиво

шечина десница и друго крунисање Првовенчаног, Старинар V–VI (1954–1955, Београд 1956) 105–114 (са потпуном старијом литературом).

/70/ Теодосије, 211, каже како је свети Сава „као други у Богу Претеча и Крститељ".

/71/ V. H. Belting, *o. c.,* 175 (где су наведени примери, са изворима).

/72/ Ове изворе најпотпуније је претресао С. Станојевић, *О десној руци Крсшишеља Јована,* Југословенски историјски часопис III 1–4 (Љубљана–Загреб–Београд 1937) 252–259.

/73/ Љ. Стојановић, *Сшари срйски хрисовуљи, акши, биографије, лешойиси, шийици, йоменици, зайиси и др.,* Споменик СКА III (1890) 18.

/74/ С. Ћирковић, *Биографија краља Милушина у Улијарској йовељи,* Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 53–67 (са историјом истраживања ове повеље).

/75/ Idem, in *Пећка йашријаршија,* 228.

/76/ Љ. Стојановић, *l. c.*

/77/ О пресељењу жичких светиња говори и податак о преносу тела Јевстатија I из Жиче у Пећ, изведеном 1286. бригом његовог наследника архиепископа Јакова. Као разлог за пренос наводи се „велика напаст од подизања рата и не мала узбуна на то свето место звано Жича", в. Данило II, *Живоши краљева и архиейискойа срйских* (приредили Г. Мак Данијел и Д. Петровић), Београд 1988, 211.

/78/ С. Ћирковић, *o. c.,* 22–23.

/79/ О статусу Жиче и Пећи крајем XIV и у првој половини XV века, idem, 224–229.

/80/ Посебно истраживање, које превазилази оквире овога рада, свакако заслужује обичај српских владара да поклањају честице Часног крста својим задужбинама или другим, угледним храмовима. Реликвијаре са делићима „крсног дрвета" — од којих су неки садржавали веома занимљиве натписе — даровали су, рецимо, краљица Јелена манастиру Сопоћанима (F. Miklosich, *Monumenta serbica, Vindobonae* 1858, 70) и краљ Милутин цркви Светог Петра у Расу (idem, 83). Ако је веровати натписима из XVII–XVIII века на крстовима-реликвијарима из Дечана, честице Часног крста подарили су овом манастиру краљ Стефан Дечански и цар Душан, в. М. Шакота, *Дечанска ризница,* Београд 1984, 202–203, сл. на стр. 243–244 (са свом старијом литературом). Реликвијар у виду крста, са часним дрветом и делићем Богородичи-

претресу подаци које пружају извори, као и спорадично сачувана материјална сведочанства. Овом приликом, проблем ћемо само поставити, на малом али важном узорку — цариградским светилиштима која су чувала реликвије идентичне жичким.

Ставротеке са честицама Часног крста у престоници нису представљале реткост, али су главне реликвије биле подељене између двора и патријархата. Зна се да су у Светој Софији, у раном раздобљу (VII век), три драгоцене честице чуване у дрвеном реликвијару, похрањеном у орману који се налазио на северној страни цркве.[86] Начин чувања ове светиње у главној ризници Царства, Богородици Фарској, није довољно познат. Карактеристично је да се посетиоци царске капеле одреда задовољавају набрајањем реликвија, не упуштајући се у описивање начина њихове презентације.[87] Судећи по сведочењима руских ходочасника, у XIV и XV веку преостале честице чуване су у олтару Свете Софије.[88] Поуздано се зна, у сваком случају, да Часни крст, као најдрагоценија светиња, није био изложен стално, већ само о највећим празницима — 14. септембра и у току Страсне седмице.[89] Слично је било и са реликвијама Страсти Христових. У раздобљу пре 1204. неке међу њима налазиле су се у североисточном делу Свете Софије, преко пута улаза у скевофилакион, лево од беме. По угледу на решење остварено у јерусалимској базилици на Голготи, ове светиње, похрањене у скупоценом крсту, биле су наткривене циборијумом.[90] У позном раздобљу, реликвије Страсти које су сачуване у Цариграду биле су током године у цркви Светог Ђорђа у Мангани, испред олтара, са јужне стране. Ходочасници су са дивљењем описали реликвијар у којем су чуване — троструки позлаћени ковчег са представом Распећа на поклопцу, запечаћен царским печатом.[91] Једина прилика вернима да целивају ове светиње пружала се на Велики четвртак, када је ковчег ношен у цркву Свете Софије и излаган на мермерној трапези — чији су отисци у поду и данас приметни — смештеној у источном травеју северног брода, поред олтара.[92] Богородичине реликвије, риза и појас, штоване су, како је већ речено, у посебним параклисима подигнутим у ту сврху уз главно светилиште. До 1204. мафорион се налазио на јужној страни олтарског простора, заједно са славном, чудотворном иконом Богородице Влахернитисе.[93] У позном раздобљу, ако је веровати ходочасницима, такође се чувао у олтару ове цркве-параклиса: ту су, на трапези, били положени Богородичина риза, појас и капа.[94] На путнике који су походили светилиште у Влахерни нарочито снажан утисак остављао је реликвијар са ризом. Био је то троструки драгоцени ковчег, с тим што је онај најмањи, у којем се налазила реликвија, израђен од чистога злата.[95] И ова светиња излагана је само једанпут годишње — 2. јула, на празник Полагања ризе у храм.[96] Када је реч о реликвијама Јована Претече, познато је да се у Студиону његова глава чувала у једном ораторијуму јужно од олтара, где су је верни целивали и палили свеће.[97] Претечина десница привлачила је, изгледа, пажњу највише сво-

ног појаса, поклонио је и кнез Лазар манастиру Ватопеду, v. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos,* Paris 1904, № 101. Према традицији, забележеној крајем XVII века, честицу Часног крста поклонила је манастиру Милешеви деспотица Мара, кћи Ђурђа Бранковића, в. М. Пантић, *Дубровчанин Никола Бошковић и рашке старине,* Зборник за ликовне уметности 8 (1972) 260; за позniју историју ове реликвије, в. Д. Медаковић, *Ризница манастира Милешеве,* Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 224.

/81/ G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *l. c.*; M. Jugie, *L' église de Chalkopratia et le culte de la ceinture de la S. Vierge,* Echos de Orient 16 (1913) 309–312.

/82/ G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *o. c.*, № 466; М. Ћоровић-Љубинковић (*o. c.*, 114, нап. 65) допушта могућност да је ова реликвија пореклом из жичке ризнице.

/83/ V. F. Niehoff, *o. c.*, 62–63 (са литературом о овом питању), в. такође С. С. Ванеян, *Храм как икона: Иконография архитектуры и архитектурная иконография в североитальянской поздней готике,* Иконография архитектуры, ed. А. Л. Баталов, Москва 1990, 39–52.

/84/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи,* in М. Чанак-Медић, О. Кандић, Архитектура прве половине XIII века I. Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995, са свом старијом литературом (о истраживању и реконструкцији олтарске преграде, на стр. 58–60); eadem, *Дело мраморника светог Саве у Жичи,* Споменица Српске православне цркве поводом обележавања 400 година од спаљивања моштију светог Саве (у штампи); eadem, *Жичка Спасова црква — замисао Светога Саве,* Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 173–186. Желим да овом приликом искажем срдачну захвалност др Милки Чанак-Медић која ми је дала на увид своје радове пре објављивања и својим сугестијама подстакла мој рад на истраживању ове теме.

/85/ Ту су, у подлози плочника, пронађени отисци, за које се претпостављало да представљају остатке стубића некадашњег намештаја на који је полагана реликвија Часног крста приликом обреда 14. септембра, v. M. Čanak-Medić, *Notes sur le rapport entre la liturgie et les formes et programmes architecturaux,* in Литургия, архитектура и искусство византийского мира, Византинороссика 1 (Санкт-Петербург 1995) 121–125; eadem, *Спасова црква у Жичи,* Архитектура прве половине XIII века I,

јим изгледом: путописци сведоче да је била одлично сачувана и превучена скупоценом златном оплатом.[98]

У целини посматрано, највредније цариградске реликвије чувале су се, по правилу, у олтарском простору главне цркве, или, још чешће, у источном делу бочних параклиса који су грађени у ту сврху. У неким случајевима оне су биле похрањене у посебној одаји, скевофилакиону, чији положај у цркви није био строго одређен.[99] Светиње највишег ранга вернима су биле доступне, на виђење и целивање, само у изузетним приликама, о празницима. Међутим, у многим престоничким црквама које су поседовале велики број драгоцености већина реликвија била је стално изложена, и то у свим деловима храма. У оним најугледнијим, каква је Света Софија, уз помоћ небројених реликвија остварена је особена топографија простора чији су главни репери била места на којима су штоване поједине светиње. Утисак који је у том погледу на савременике остављала престоничка катедрала изврсно илуструју речи енглеског Анонима са почетка XII века: totum enim templum sanctae Sophiae mixtum est cum sacris reliquis sanctorum.[100] Ако је судити по сведочењима ходочасника XIV и XV века, овај утисак остао је подједнако снажан, мада је Цариград у то време већ изгубио велики део својих ризница.

Место чувања и излагања реликвија у жичкој Спасовој цркви тешко је са сигурношћу одредити. Одавно изнета претпоставка према којој су оне биле смештене у капели на спрату куле заснована је на сликаном програму ове просторије.[101] Стојеће фигуре Константина и Јелене и над њима представа Распећа, насликани на источном зиду, доиста су решење које је нарочито својствено иконографији византијских ставротека.[102] Са друге стране, на јаким разлозима почива мишљење М. Чанак-Медић да је у Жичи свечани камени намештај служио за излагање реликвија. Осим што је указала на сродне примере у храмовима источнохришћанског света, у којима су угледне светиње чуване под проскинитарима, односно балдахинима, она је подвукла још једну, за ово питање веома важну чињеницу — а то су узори за поједина решења Спасове цркве. Уз остале — светогорске, студеничке, па и јерусалимске — као важан образац послужила је цариградска Света Софија која је у Жичи надахнула облик спољне припрате са звоником, појединости организације простора, као и решења црквеног намештаја.[103] Чини се, утолико пре, да је цариградска катедрала морала имати вредност прототипа и када су у питању реликвије, с обзиром на њихову осведочену функцију. Дом Спасов, попут престоничке Мајке цркава, био је главни саборни храм, предвиђен за крунисање српских краљева и хиротонисање црквених поглавара. Примери које смо овде већ навели потврдили би да су „реликвијарни“ програми у средњем веку превасходно подражавани по својој идеји и функцији, више но по формалним својствима.

Ипак, не треба искључити могућност да су и ова последња, када је реч о мермерном намештају Спасове цркве, носила у себи одјек цариградских решења. Као што су Страсти Христове, у дра-

67–68. Независно од ових истраживања, Б. Тодић (*Иконографска истраживања жичких фресака XIII века,* 25–39) претпоставио је на основу сликаног програма жичке јужне певнице да су у овој просторији обављани обреди везани за празник Уздизања Часног крста. Другачије тумачење проблема изнела је М. Шупут (v. њен рад у овом зборнику).

/86/ J. Ebersolt, *o. c.,* 8.

/87/ В. нап. 15.

/88/ G. P. Majesca, *o. c.,* 222.

/89/ О начину излагања и штовања Часног крста у току обреда на ове празнике расправља се у радовима наведеним у нап. 85; за сликане представе које илуструју обред Уздизања и адорације Часног крста, v. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982, 154–156 (са примерима и литературом).

/90/ V. D. Pallas, *Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique,* Зограф 10 (Београд 1979) 54–55 (где су наведени и коментарисани извори).

/91/ G. P. Majesca, *o. c.,* 368–369.

/92/ Idem, 216–218.

/93/ J. Ebersolt, *o. c.,* 51; A. Ciggaar, 255.

/94/ G. P. Majesca, *o. c.,* 333.

/95/ J. Ebersolt, *l. c.*

/96/ В. нап. 27; према једној минијатури Оксфордског менолога, реликвијар је о поменутом празнику излаган вернима на некој врсти трона, v. Ch. Walter, *o. c.,* 155.

/97/ J. Ebersolt, *o. c.,* 82.

/98/ Idem, 81, нап. 4; G. P. Majesca, *o. c.,* 278.

/99/ G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 36–40, 63–64 et passim.

/100/ A. Ciggaar, 249.

/101/ П. Мијовић, *o. c.,* 119–120; за тумачење ове просторије в. и М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи,* Архитектура прве половине XIII века I, 71; нове погледе о функцији капеле у жичкој кули донели су на овом скупу С. Ћурчић и Г. Суботић.

/102/ A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix.*

/103/ М. Чанак-Медић, *o. c.,* 67–71 (са наведеним старијим мишљењима); eadem, *Дело мраморника светог Саве у Жичи;* eadem, *Жичка Спасова црква — замисао Светога Саве.*

гоценом крсту, чуване под балдахином испред скевофилакиона Свете Софије, тако су и под монументалним проскинитарима уз олтарску преграду Жиче, стално или о празницима, могле бити изложене реликвије, штавише — и оне највредније, попут Страсти Христових. У недостатку других сведочанстава, одређене подстицаје за размишљање у том правцу као да пружа декорација жичких певница које су својом источном страном готово у равни са олтарском преградом. Њихов програм, чију окосницу чине призори Страдања — Распеће и Скидање с крста, постављени у доњу живописану зону — али и нарочита решења — какве су Богородица Страсна и арханђео са оруђима страдања на површинама пиластра уз јужну певницу — већ одавно су навели П. Мијовића да их доведе у везу са жичким реликвијама.[104] Ово мишљење, изнето без ширег образлагања, могло би се у току будућих истраживања подупрети и другим разлозима. Њему у прилог говорили би не само садашња сазнања о постојању свечаног намештаја у Спасовој цркви већ и резултати новијих проучавања која су показала да је нарочити тип побожности, везан за контемплацију страдања Христових, а карактеристичан за раздобље XII и почетка XIII века, извршио велики утицај на „реликвијарне", као и сликане програме овога доба, доводећи често и до њиховог прожимања.[105] Да је у српској средини ова врста побожности имала снажног одјека показали су пак исходи проучавања Б. Тодића. Разматрајући сликане програме Жиче и Милешеве, настале под пресудним утицајем првог српског архиепископа, он је подвукао значај који је ту дат призорима Страсти и с правом их довео у везу са неким од суштинских нагласака Савине богословске мисли. Таква је, пре свега, Савина упадљива заокупљеност Христовим страдањем на крсту, које је схватао не само као жртву и залогу спасења већ и као подстицај за извршење своје апостолске мисије.[106]

Како било, не треба изгубити из вида да је Спасова црква, осим највреднијих хришћанских светиња, поседовала велики број других реликвија, између осталог и мошти светитеља, о чему јасно сведочи Жичка повеља. Неке међу њима сигурно су биле стално доступне штовању верних — разуме се, похрањене у својим реликвијарима — какав је био случај и у најугледнијим цариградским светилиштима. Реликвијари са моштима, о чијим облицима данас ништа не знамо, могли су стајати на неком од почасних места, рецимо на олтарској прегради, као у главном источнохришћанском Апостолиону.[107] Они су се, међутим, могли налазити и у другим просторима цркве — у бочним капелама, па и у припрати, будући да је таква пракса вишеструко посведочена у Светој Софији. Као и свуда у хришћанском свету, крајњи циљ поседовања реликвија било је њихово излагање вернима: тек као предмет популарне religio carnalis, која подразумева виђење и додир, оне су испуњавале своју праву, анагошку сврху — обликовање побожности у religio spiritualis.

/104/ П. Мијовић, *о. с.,* 110. За цртеже живописа у певницама, Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Београд 1985, 8–10.

/105/ H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts,* 177–180 (са библиографијом).

/106/ Б. Тодић, *Милешева и Жича — тематске и иконографске паралеле,* Милешева у историји српског народа, 88; idem, *Иконографска разматрања жичких фресака XIII века,* 30.

/107/ На том месту у цркви Светих апостола у Цариграду видео их је Антоније Новгородски, 109.

Нова и обухватнија сазнања о градитељским етапама Жиче и њиховој релативној хронологији омогућила су да се временски прецизније одреди и остварење њеног програма реликвија. Већину највреднијих светиња које помиње Жичка повеља Сава је свакако донео са свог путовања у Никеју. Његови биографи кажу да је том приликом довео у Србију мраморнике и живописце који су у цркви — градитељски уобличеној до 1217 — извели завршне радове у ентеријеру.[108] Теодосије уз то изричито вели да је Сава, када је стигао у Жичу, цркву украсио и утврдио моштима светих.[109] У овој другој етапи, после 1219. године, извршене су одређене измене у градитељској замисли — проширењем олтарског простора пастофоријама, у складу са сложенијим потребама новоосноване катедрале. Тада је Спасова црква добила и свечани камени намештај, намењен, између осталог, излагању светиња. Храм, без спољне припрате, био је у целини завршен до Спасовдана 1221. Веома је вероватно да су управо на тај празник, када је Сава одржао своју програмску беседу, реликвије биле први пут свечано изложене. Постоје, међутим, и одређени наговештаји да је жички програм реликвија, као део укупне замисли Архиепископије, Сава Српски предвидео и пре 1219, још у раној етапи радова на цркви. То би могло да посведочи прво преиначавање концепције олтарског простора и дела пред олтарском преградом — изведено променом облика носача, у тренутку када је започето подизање надземног дела храма. Ова измена, коју би требало довести у везу са предвиђеним црквеним намештајем, указивала би са своје стране да је програмска замисао Жиче, укључујући и реликвије, била од почетка одређена, а затим постепено остваривана.[110] Таквој претпоставци ишла би у прилог и друга, у новије време изнета размишљања: на пример, мишљење Г. Бабић да је и пре добијања аутокефалности 1219. жичка Спасова црква својом посветом уздигнута на највише место у хијерархији српских цркава.[111] М. Петровић, с друге стране, истакао је у више наврата да је Сава Српски, слeдећи задати циљ, ишао за корак испред свог времена и да је још као студенички архимандрит извршио битне припреме за успостављање самосталне српске цркве, односно Архиепископије у Жичи.[112]

Жички програм реликвија, заснован на сувереном познавању њиховог теолошког смисла као и репрезентативних могућности, Сава је заокружио када је у Дом Спасов пренео мошти свога брата, првовенчаног краља. У науци више пута претресано питање — да ли је Жича била замишљена као Стефанова гробна црква, данас треба сагледавати у нешто другачијем светлу. Постоје доиста наговештаји да је, приликом заснивања храма, уз јужни зид западног травеја било предвиђено место за краљеву гробницу. То би се дало закључити на основу положаја врата у овом травеју, која су примакнута сасвим уз источни зид параклиса, како би се на јужном зиду обезбедило довољно места за саркофаг. Од ове идеје се, ипак, брзо одустало, о чему сведочи и чињеница да подземна гробница никада није била изведена.[113] Добро је познато, такође, да је Стефана Првовенчаног Сава сахранио у Студе-

/108/ О етапама грађења Жиче, в. М. Чанак-Медић, *Сџасова црква у Жичи*, Архитектура прве половине XIII века I, 15–17 (са коментарима извора и старијом литературом).

/109/ Теодосије, 204.

/110/ М. Чанак-Медић, *Дело мраморника свеџог Саве у Жичи;* eadem, *Жичка Сџасова црква — замисао Свеџога Саве.*

/111/ Г. Бабић, *Посвеџе најсџаријих срџских цркава,* Богородица Градачка у историји српског народа, Чачак 1993, 33–34.

/112/ М. М. Петровић, *Сџуденички џиџик и самосџалносџ срџске цркве,* Горњи Милановац 1986, 31–41; idem, *Архимандриџско досџојансџво Свеџога Саве,* Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 39–50.

/113/ М. Чанак-Медић, *Жичка Сџасова црква,* Архитектура прве половине XIII века I, 69 (где су изложена и старија размишљања о могућој гробној намени Спасове цркве, а посебно параклиса).

ници, преко пута Симеона Немање.[114] На основу наших садашњих сазнања, разлоге за Савину промену одлуке чини се да је лакше сагледати. Стефан Првовенчани није сахрањен у Жичи јер је било важно да у њу буде свечано донет као објављен светитељ, након прописно спроведених elevatio и translatio моштију.[115] Тело светога краља, положено у Мајци цркава и крунидбеном храму, било је, као и у другим земљама хришћанског света, потврда будућим владарима Богом дарованог суверенитета и залога легитимности. Најзад, када су донете у Спасову цркву, мошти Стефана Првовенчаног постале су једна од жичких реликвија, и то национална, придружена најугледнијим општехришћанским. Био је то један од Савиних потеза највећег могућег домета. Њиме су Срби постављени у координате свете историје и одређени као „савршен", односно историјски народ.

/114/ Д. Поповић, *Срūски владарски гроб,* 42–43 (са наведеним изворима).

/115/ О установљењу праксе подизања и преноса моштију првих светитеља из рода Немањића, v. eadem, *Мошūи Свеūог Саве,* Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 251–265.

/116/ Eadem, *Срūски владарски гроб,* 43–44 (са примерима и литературом).

Danica POPOVIĆ

SACRAE RELIQUIAE OF THE SAVIOUR CHURCH IN ŽIČA

The text of the foundation charter issued to the Saviour church in Žiča in 1219 starts with a list of gifts donated by King Stefan the Firstcrowned to this church. Reliquaries are enumerated first: the holy cross, the tools of Christ's Passion, the Virgin's cassock and belt, the right hand and head of John the Baptist, as well as the relics of apostles, martyrs and other saints. This gift, unique in the patronage tradition in Serbia, has the significance of a programme act, since it was endowed to the church designated to be the centre of the Archdiocese and the coronation church. In view of the fact that the problem of reliquaries has not attracted special attention until recent times, the author first discusses their significance and function in the theological thought and medieval practice. She also briefly touches upon the main shrines of Constantinople in which the cults of the same reliquaries mentioned in the Žiča charter were frequently practiced.

At the end of the 12th and the beginning of the 13th centuries the Serbian milieu was well acquainted with reliquaries and their significance. However, a turning point in the development of their cult took place in Žiča. The merit for this goes to the King's brother and first Serbian Archbishop Sava. He brought the majority of reliquaries from his journey to Nicaea (1219), where he secured the independence for the Serbian church. In such a way, he actively participated in a new distribution of reliquaries, for the most part transferred to the West after the Latin conquest of Constantinople in 1204.

The oldest reliquaries from the treasury in Žiča belonged to the most distinguished personalities of the celestial hierarchy, and, according to the standards of that epoch, were object of great value. However, recent investigations have shown that holy objects of this rank, gathered in one church, were invested with manifold sense. Thus, by means of the well-thought out selection and presentation of reliquaries in Žiča, the complete programme of the *oiconomia* of salvation was set forth through the main dogmatic and "historical" stages: incarnation and baptism, Passion and triumph over death. The relics of the apostles were subordinated to the idea of the apostolic succession and thus had an ecclisiological sense. Numerous analogies from the east and west parts of the Christian world — among which a special place belongs to the chapel in the imperial palace in Constantinople — confirm that the reliquaries in Žiča evoked Jerusalem and the Holy Land. Displayed in the church interior, the reliquaries created a special ambience, a substitute for the Holy Land, enabling worshippers to make a pilgrimage to Jerusalem sacred objects in an emphatic manner.

In view of the fact that the Saviour's church in Žiča was the king's foundation and coronation church, it is highly probable that the reliquaries — primarily the holy cross and the tools of the Passion — were incorporated into state symbolism. Such phenomena were well known in medieval West-European states, where certain reliquaries possessed an insigniological sense. The basis for thinking in those terms is grounded in the fact that in the early 13th century the Serbian theory of the state was closer to European than to

Byzantine ideology. This is, among other things, reflected in the association with a particular kind of insignia, such as the pectoral and spear of the dynasty founder Stefan Nemanja, or the "holy" crown of the first Serbian king. Their ideal prototype could have been Christ's insignia, that is, the reliquaries of Passion displayed in the Saviour's church.

Of the former Žiča treasury, only the right hand of John the Baptist has survived to the present day, with an inscription referring to the first Serbian Archbishop Sava. It is kept in the vault of the cathedral in Sienna. The history of other reliquaries is insufficiently known, only on the basis of rare sources. The latest research of the Saviour's church has yielded new knowledge about a very important aspect of the problem connected with the reliquaries in Žiča. The church was shown to have been formerly decorated with stone furniture erected in the form of a proskynetarion on both sides of the altar screen. For many good reasons, we are entitled to assume that it was designed for displaying reliquaries.

Sava of Serbia, who conceived the entire architectural, painting, and even reliquary programme of Žiča, brought his idea to an end on having translated the relics of Stefan the Firstcrowned to the Saviour's church. From that time onwards, like in other European states, Serbian rulers were to be crowned over the holy body of their first king. After the translation, the relics of the Firstcrowned became a national reliquary, added to the most venerated pan-Christian ones, which, on its part, amounted to the inclusion of the Serbs in the legitimate, holy history.

Александар В. ПОПОВИЋ

КЊИЖЕВНА ВРЕДНОСТ ПИСМА ДИМИТРИЈА ХОМАТИЈАНА СВЕТОМ САВИ

У свом настојању да учврсти и оснажи положај Српске цркве, Сава Немањић се 1219. или 1220. године запутио у Никеју, једно од средишта тада распарчаног византијског света, како би од цара Теодора I Ласкариса измолио допуштење да Српску цркву уздигне у ранг архиепископије.[1] У присуству многобројних црквених и световних великодостојника, како тај чин описују његови биографи Доментијан и Теодосије, Сава је посвећен од стране патријарха Манојла I Сарантина за архиепископа, добивши уз то и аутокефалност за своју цркву, односно право да будући архиепископи не морају да долазе цариградском патријарху на освећење, већ да оно може бити обављено у Србији, одлуком тамошњих епископа.[2]

Димитрије Хоматијан, охридски архиепископ, реаговао је на чин Савиног хиротонисања за архиепископа једним жучним протестним писмом, одаслатим маја 1220. године.[3] Чињеницом да је Саву рукоположио патријарх у Никеји, а не он, архиепископ охридски, била је озбиљно угрожена његова јурисдикција. Хоматијан, један од најбољих познавалаца канонског права свога доба, аргументовано је овим писмом покушао да оспори канонску ваљаност постављења Саве за архиепископа Српске цркве, тврдећи да једино он, архиепископ Јустинијане Приме, има власт да тако нешто учини. Ово писмо отвара многобројна питања историјске и црквено-правне природе, па му је у науци и посвећена пажња коју заслужује. У бројним радовима оно је обрађено у светлости тадашњих несређених политичких и црквених односа између Никеје и Епира, и у њима је покушавано да се одговори на питање да ли је до Савиног постављења дошло 1219. или 1220. године, те да ли је у исто време Српска црква стекла аутокефалност или се то догодило тек десетак година касније, тачније, 1229. или почетком 1230. године.[4]

Историјско-правна страна ове Хоматијанове посланице у скорије време је најпотпуније обрађена, уз богато навођење досадашње литературе о овом питању, у књизи Миодрага М. Петровића *Студенички типик и самосталност Српске цркве.*[5] Добар део ове књиге заузима поглавље под насловом *Историјско-правна страна Хоматијановог писма „најпречаснијем међу монасима и сину великог жупана Србије кир Сави“.*[6] Наша је намера да у овом раду осмотримо Хоматијаново писмо из једног другог угла, односно да кажемо понешто о књижевној страни ове епи-

/1/ Око тога да ли се Савино путовање одиграло 1219. или 1220. године мишљења у савременој науци су подељена. Списак присталица овог или оног датума читалац може пронаћи у М. Живојиновић, *О боравцима светог Саве у Солуну,* Историјски часопис XXIV, 68, н. 27. Сама ауторка (*ibid.*, 69) прилично убедљиво доказује да се постављење збило на дан Успења Богородице, августа 1219. године.

/2/ *Живот светога Симеуна и светога Саве,* написао Доментијан, на свијет издао Ђ. Даничић, у Биограду 1865, 217–222; Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве,* издање Ђ. Даничића приредио и предговор написао Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 126–132.

/3/ М. Петровић, *Студенички типик и самосталност Српске цркве,* Горњи Милановац 1986, 45.

/4/ Како, на пример, мисли С. Станојевић, *Свети Сава и независност Српске цркве,* Глас СКА CLXII (Београд 1934) 238–240.

/5/ В. напомену 3.

/6/ М. Петровић, *Студенички типик,* 44–79.

столе. Утолико би се ово излагње могло схватити као скроман по обиму, филолошки, то јест књижевно-историјски пандан поменутоме раду М. Петровића.

Текст писма Димитрија Хоматијана св. Сави објављен је до сада у више наврата — први пут у издању кардинала Питре,[7] затим га је у нешто скраћеној верзији издао грчки филолог А. Милијаракис[8] и, коначно, Георгије Острогорски у *Светосавском зборнику* из 1938. године.[9] У својој књизи о *Студеничком типику* М. Петровић је објавио и фотографије рукописа Хоматијановог писма.[10]

У складу са великим интересовањем за историјску проблематику везану за ово писмо, оно је превођено на наш језик чешће него било који други византијски текст профаног карактера. Први пут га је превео 1905. године Стојан Новаковић, на основу Питриног издања.[11] Тридесет година касније то је учинио Драгутин Анастасијевић према непотпуном Милијаракисовом издању.[12] Острогорски је уз своје издање грчког текста донео и српски превод,[13] а исто је учинио и М. Петровић.[14]

Посланица св. Сави сачувана је у склопу збирке правних писама, односно правних савета и одговора на најразличитије теме, упућених разним личностима тога доба, што је најважније дело у књижевној заоставштини Димитрија Хоматијана. Нека од писама је саставио као хартофилакс (секретар) Охридске архиепископске канцеларије, а већи део потиче из доба после 1216/7. године, када се нашао на архиепископском трону.

Учен ретор и добар стилиста — поред изузетног правничког образовања — Димитрије Хоматијан у свим својим писмима, а у овоме нарочито, пажљиво примењује композицију какву налажу беседничка правила за жанр епистоле. Писмо започиње поздравном формулом, односно поздравом (174, ed. Острогорски), затим следи изношење проблема (174–176), његово разматрање уз позивање на апостолске и саборске каноне (176–186), и, коначно, долази закључак (186).

Укратко препричана, садржина Хоматијановог писма је следећа. После поздрава примаоцу писма, пошиљалац говори о добром гласу који је стигао и до његовог архиепископског седишта у Охриду, о Савином боравку у Светој Гори и његовом тамошњем подвизавању. Затим, нагло, као контраст овом уводном одељку, пребацује Сави зато што је напустио Атос, одао се световном животу и пословима, отишао не зна се куда, и онде добио достојанство јерарха. Није се ту зауставио, већ се дрзнуо да и сам поставља архијереје, чиме је не само повредио монашке завете већ је уздрмао и само устројство Цркве. Надаље се Хоматијан пита у којој је то цркви Сава постао архијереј. Ако је то звање стекао у Српској цркви, пита се како. Ако га је хиротонисао цариградски патријарх, пита се зашто. Главно питање је како је могао да постане архиепископ ако претходно није био епископ, како то налажу 12. и 17. канон Халкидонског сабора и 38. канон Трулског сабора. Кључни Хоматијанов аргумент да је Савино посвећење у

/7/ J. B. Pitra, *Analecta sacra et classica Spicilegio Solesmensi parata, Juris ecclesiastici Graecorum selecta paralipomena,* Parisii–Romae 1891, 381–390.

/8/ А. Милијакарис, Ἱστορία τοῦ Βασιλείου τῆς Νικαίας καὶ τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου, Ἀθῆναι 1898, 646–649.

/9/ Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу,* Светосавски зборник, 2, Београд 1938, 91–125 (прештампано у Г. Острогорски, *Византија и Словени,* Сабрана дела, IV, Београд 1970, 170–189). У нашем раду користили смо се овим прештампаним критичким издањем професора Острогорског.

/10/ М. Петровић, *Студенички типик,* 136–143.

/11/ Српски Сион XV (1905) 4–6.

/12/ Д. Анастасијевић, *Је ли Св. Сава крунисао Првовенчаног,* Богословље X 2–3 (1935) 223–226.

/13/ Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана,* Сабрана дела, IV, 175–187.

/14/ М. Петровић, *Студенички типик,* 158–162.

супротности са канонским правом је тај да му недостаје царска одлука која би то посвећење потврђивала, јер, поставља реторско питање Хоматијан, ποῦ δὲ καὶ βασιλεία νῦν, ἧς τά τε ἄλλα καὶ τὸ τοιοῦτον προνόμενον σέμνωμα (*где је сада царство чија су остала достојанства, па и ово*).[15]

Будући да нема истинског царства, већ је оно распарчано на многобројне области, Сави, закључује Хоматијан, сасвим и у потпуности недостаје правна основа. Ако се Сава сам наметнуо Србији као нов архијереј, ствар стоји још горе, јер је из безумља преступио одредбе божанских канона и ступио у туђу област. Познато је, наиме, да Србија има свог епископа у Расу, кога рукополаже архиепископ Бугарске, будући да се налази у епархији трона Бугарске. Ако се Сава пак прихватио тога да буде архиепископ из ревности према благодети јеванђеља,[16] онда, по Хоматијановом мишљењу, нема потребе да проповеда тамо где је Христос познат. Једна од највећих Хоматијанових замерки Сави је та што је силом сменио епископа у Призрену, односно уместо Грка који је до тада заузимао тај положај поставио Србина. Своје нападе аутор завршава закључком да, ако је можда и требало удовољити Савиној жељи да буде рукоположен за архиепископа, дужност му је била да се обрати поглавару Бугарске епархије, као аутокефалном — дакле самом Димитрију Хоматијану — и онда би његово постављење било у складу са законима и канонима.

Следи дуго доказивање исправности Хоматијановог става, уз позивање на каноне васељенских и других сабора.

У закључку Хоматијан поручује Сави да ће добро учинити ако одступи од насилног држања права која припадају његовој епархији, јер би то значило да се опаметио и постао свестан неканоничности свог поступка, па би можда добио и опроштај. Ако пак тако не учини, већ презре ово писмо, Хоматијан ће га, у складу са законима и канонима, искључити из Цркве, као и све оне који са њиме опште, били они припадници свештенства (τοῦ βήματος) или лаици.

Само писмо носи следећи наслов: Περὶ ἐπαρχιῶν καὶ τῶν ὑπερορίως, καὶ χειροτονούντων, καὶ χειροτονουμένων)[17] — *О епархијама и о онима који изван својих граница рукополажу или бивају рукоположени.* Он не само да јасно најављује проблематику која ће у посланици бити претресана, већ употреба прилога *ὑπερορίως* јасно и недвосмислено одаје Хоматијанов став према Савином постављању свештеника у Српској цркви.

Текст писма, како то реторска правила налажу, започиње формулом у којој се наводе пошиљалац и адресат. Оваквим уобичајеним формулама започињу сва писма у Хоматијановој збирци, али упада у очи да је титулатура, бар када је у питању пошиљалац, потпунија и богатија него када је у питању највећи део других Хоматијанових писама. Пошиљалац је Δημήτριος ἐλέῳ θεοῦ ἀρχιεπίσκοπος τῆς Πρώτης Ἰουστινιανῆς καὶ πάσης Βουλγαρίας καὶ ἡ τῶν ἀρχιερέων τῶν ὑπὸ τὴν κατ' αὐτὸν ἐπαρχίαν ἱερὰ καὶ

/15/ Ed. Острогорски, 178.

/16/ Διὰ ζῆλον τοῦ εὐαγγελίου τῆς χάριτος (ed. Острогорски, 178). Χάρις овде донекле има и смисао појма *корист*. Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана,* 179, избегао је да преведе ову реч. Прихватили смо превод који доноси М. Петровић, *Студенички типик,* 159.

/17/ Ed. Острогорски, 174.

θεία ὁμήγυρις[18] — *Димитрије, милошћу Божјом архиепископ Прве Јустинијане и целе Бугарске, и свети и божански сабор архијереја подложних епархији под њим.*

Да би уздигао и подвукао свој ауторитет, Хоматијан прибегава средству које је било један од важних елемената идеологије Охридске архиепископије. То је позивање на Прву Јустинијану *(Iustiniana Prima)*. Доводећи свој архиепископски трон у везу с овом насеобином из Јустинијановог времена, односно легендарним местом рођења славног императора, Хоматијан истиче древност и важност положаја који заузима, чиме читаоцу већ на самом почетку показује какав значај придаје овом писму. Такође, да би ојачао ауторитет својих ставова изнесених у даљем току писма, он наглашава да иза њих не стоји само он лично већ и сабор подложних му архијереја.

Писмо је упућено τῷ τιμιωτάτῳ ἐν μοναχοῖς καὶ υἱῷ τοῦ μεγάλου ζουπάνου Σερβίας, κυρῷ Σάββᾳ.[19] Нигде ни речи о Савиној новостеченој архиепископској титули, па чак ни о оној архимандритској, за коју знамо да ју је стекао много година раније. За Хоматијана је он само обичан монах и владарски син, односно, да будемо прецизнији, *најпречаснији међу монасима и син великог жупана Србије.* Овакво ословљавање Саве јасно одаје Хоматијаново мишљење и најављује даљи садржај писма.

Охридски архиепископ је био, као што смо већ казали, не само изузетно учен теолог и правник већ и веома вешт ретор. Пошто је похвалио Савине подвиге на Светој Гори, он нагло прелази на опис његовог моралног посрнућа. Стилски, то је можда и најлепши део овог писма. Тај одломак заслужује да буде наведен у целости: Сава је, како каже Хоматијан, напустио Атос и окренуо се ка злу:

Οἱ τῆς πατρίδος γὰρ ἔρωτες αὐτὸν ἠχμαλώτευσαν, ἐκ τῆς ἀκροπόλεως τοῦ ἁγίου ὄρους τοῦτον σκυλεύσαντες, καὶ πάλιν τὴν Σερβίαν κατῴκησηꞏ καὶ τὸν ἀσκήτην μετήμειψεν εἰς πραγμάτων τῶν ἐν μέσῳ διοικητὴν καὶ ἐπίτροπον, καὶ εἰς πρεσβευτὴν τῶν περικύκλων κεχειροτόνηκε δυναστῶνꞏ καὶ οὕτω τὸ ἀπαρρησίαστον ὃ ἐκτήσατο κατὰ μοναχοὺς εἰς λαϊκὴν ἐπιμιξίαν ἀπέδοτοꞏ καὶ ὅλως τῶν ἐν κόσμῳ φροντίδων καὶ τῆς ἐν τούτῳ δοξοκομπίας γεγένηται, συσσίτια συνιστῶν καὶ ἵπποις ἐποχούμενος, εὐγενεστάταις τὴν φύτλην, τὸ εἶδος καλαῖς, τὸν βάνδον ἐπαινεταῖς, καὶ θεραπείαν ὅτι πολλὴν ἐπαγόμενος, καὶ ἐν προόδοις σοβαρευόμενος, καὶ πολυτελῶς καὶ πολυτρόπως δορυφορούμενοςꞏ ἐντεῦθεν ὁδῷ προβαίνων, καὶ ἀξίας ἱεραρχικῆς ἐπεθύμησεꞏ καὶ δὴ ἀπελθὼν οὐκ οἴδαμεν ὅποι, καὶ τυχὼν τῆς ἀξίας ταύτης ἀθρόον, ἐπανῆλθεν εἰς τήν πατρίδα, Σερβίας ἀρχιερεὺς μεγαλωστὶ κηρυττόμενοςꞏ ἔνθα δὴ καὶ πολλοὺς ἀρχιερεῖς προυχειρίσατο, εἴτε δηλαδὴ ἀπολελυμένως, εἴτε καὶ ἐν ὡρισμένοις τόποις τισίν, οὐ γινώσκομενꞏ καὶ τὸ ὅλον εἰπεῖν, οὐ μόνον ταῖς μοναχικαῖς ἐπαγγελίαις ἐμπεπράνηκεν, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν τήν τῶν ἐκκλησιαστικῶν πραγμάτων κατάστασιν ἀνεκύκησε.[20]

/18/ Ed. Острогорски, 174. Како нам је указао академик Б. Ферјанчић, овакво обраћање је за Хоматијана карактеристично када упућује писма страним владарима и великодостојницима.

/19/ Ed. Острогорски, 174.

/20/ Ed. Острогорски, 176.

Њега је љубав према отаџбини заробила, отевши га из утврђења Свете Горе, и поново се настанио у Србији; и изменила је испосника у управитеља и надзорника над световним стварима, и произвела га у посланика околним владарима; и тако је издвојеност од света коју је стекао међу монасима одбацио у корист световног општења; и потпуно се предао светским бригама и славољубљу које је у свету, приређујући гозбе и јашући коње најплеменитије пасмине, лепог изгледа, заставом окићене, и водећи многобројну послугу, и размећући се у свечаним поворкама, и раскошно и разноврсно праћен наоружаним чуварима; идући даље тим путем, пожелео је и достојанство јерарха; и заиста, отишавши не знамо куда, и наједанпут добивши то достојанство, вратио се у отаџбину, проглашавајући се величанствено архијерејем Србије; онде је већ и многе архијереје рукоположио, било без назначења, било за нека одређена места, не знамо; и у целини речено, не само да је повредио монашке завете, него је уздрмао и само устројство црквених ствари.

Приказ Савиног раскошног световног живота представља леп пример екфрасе (ἔκφρασις) — *описа*, веома популарног стилског средства у реторици уопште, па и у епистолографији. У овом одељку аутор је применио и богат репертоар стилских фигура, односно фигура речи.

Можемо, на пример, уочити алитерацију у изразу συσσίτια συνιστῶν — *приређујући гозбе.* Хоматијанов реторски *ornatus* је богат, разноврстан и веома вешто и маштовито употребљен. У опису Савиних коња и пратње, он је истовремено употребио две фигуре. За читаоца коме је њихова звучност у оригиналу промакла, поновићемо ту реченицу:

… καὶ ἵπποις ἐποχούμενος, εὐγενεστάταις τὴν φύτλην, τὸ εἶδος καλαῖς, τὸν βάνδον ἐπαινεταῖς, καὶ θεραπείαν ὅτι πολλὴν ἐπαγόμενος, καὶ ἐν προόδοις σοβαρευόμενος, καὶ πολυτελῶς καὶ πολυτρόπως, δορυφορούμενος.

На вешт начин писац је овде постигао особен ритам свог излагања. У првом делу наведене реченице у потпуности недостају везници, односно употребио је стилску фигуру звану *асиндетон* (ἀσύνδετον), да би у другој половини реченице нагомилао везник *καί*, то јест употребио *полисиндетон* (πολυσύνδετον). У исто време, користи и реторску риму — *хомојотелеутон (ὁμοιοτέλευτον),* гомилајући речи са истим завршетком. У овом одломку можемо запазити чак два низа таквих речи. Први припада придевској категорији, а други глаголској, то јест партиципима. Први се састоји од придева *εὐγωνεστάταις … καλαῖς … ἐπαινεταῖς,* а други би чиниле речи ἐποχούμενος … ἐπαγόμενος … σοβαρευόμενος … δορυφορούμενος.

Хомојотелеутон, односно рима, и његова подврста — *хомојоптотон (ὁμοιοπτῶτον)* — низови речи са истим падешким завршетком, карактеристично су средство Хоматијановог стила. Ево још неких примера.

На једном месту Хоматијан изјављује о себи:

Τοῖς θείοις καὶ ἱεροῖς κανόσιν εἰς τοῦτο καὶ τοῖς φιλευσεβέσι νόμοις ὁδηγοῖς χρώμενοι.[21]

Служећи се у той ствари упутствима божанских и светих канона и благочестивих закона.

Хоматијанов низ од чак седам речи са истим звучним завршетком (*–ис*) у овој краткој реченици нисмо били у стању у преводу да пренесемо. Ништа више вештине нећемо демонстрирати ни у следећем случају. Охридски архиепископ објашњава Сави да, према канонском праву, искључиво лице које је у епископском чину може да се уздигне у ранг архиепископа:

... ἀλλ' ἐχρῆν ἐπίσκοπον τυγχάνειν σε πρότερον, εἶτα ἐκ τοῦ ὑποδέους προελθεῖν εἰς τὸ τιμιώτερόν τε καὶ ὑψηλότερον.[22]

... него је требало да претходно будеш епископ, да би затим са нижег узнапредовао ка почаснијем и узвишенијем.

Овде је могуће уочити и други низ хомојотелеутона, који чине речи ἐχρῆν ... τυγχάνειν ... προελθεῖν.

Од бројних примера реторске риме, за илустрацију Хоматијановог стила и умећа одабрали смо још један:

Ἵνα δὲ τοῦτο ἐμφανῶς ἀποδείξωμεν, αὐτὰς περιλήψεις τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων ῥητῶς ἀναπτύξομεν, ὧν ὁ μὲν λε' τῶν ἁγίων ἀποστόλων κανὼν ταῦτα φησίν.[23]

Да бисмо то јасно доказали, навешћемо изричито сам садржај божанских и светих канона, од којих тридесет пети канон светих апостола каже ово:(...).

Реторска рима је овде остварена и на завршетку реченичних одсека, употребом глагола ἀποδείξωμεν и ἀναπτύξομεν.

Од такозваних фигура речи желели бисмо слушаоцима, односно читаоцима да скренемо пажњу на једну анафору:

Μὴ κρίνητε, γὰρ φησί, καὶ οὐ μὴ κριθῆτε καὶ μὴ πρὸ καιροῦ τι κρίνετε ...[24].

Јер каже: „Не судите да вам се не суди", и немојте ни о чему судити пре времена.

У питању је цитат из Матејевог јеванђеља.[25] Већ постојећу анафору Хоматијан је појачао употребивши још једном императив глагола κρίνω.

Ово је прилика да кажемо коју реч и о бројним цитатима у Хоматијановом писму. Писац обилно цитира каноне светих сабора, и тим делом текста се нећемо бавити. Што се књижевних цитата тиче, они су искључиво библијски. Поред овог поменутог, своде се на један из *Псалама* и на два цитата из Павлове *Посланице Римљанима*.

На једном месту Хоматијан каже Сави да се због свог неканонског чина обукао, *као што се каже у псалмима „у клетву као у хаљи-*

/21/ Ed. Острогорски, 176.

/22/ Ed. Острогорски, 180.

/23/ Ed. Острогорски, 176.

/24/ Ed. Острогорски, 176.

/25/ Matt., 7, 1.

ну".[26] Остали цитати су из Павлове *Посланице Римљанима,* што можда сведочи понешто о ауторовом књижевном укусу.[27]

Хоматијан пажљиво бира речи које употребљава. Тако је пажљивији познавалац античке лирике у цитираном одломку о Савином световном животу могао запазити глагол μεταμείβω — разменити, заменити, који је карактеристичан за поетски језик. У класичном грчком среће се, на пример, често код Пиндара.[28] Много би уобичајенији у оваквој прозној употреби у средњем веку био његов синоним μεταλλάτω. Да би му израз и стил били што углађенији, Хоматијан радо користи и архаизме, па тако за књиге употребљава назив δέλτος, реч забележену већ код Херодота (VIII, 135), са значењем *шаблица за йисање.*[29] Примеренији времену у коме Хоматијан пише био би, на пример, израз βιβλίον.

Када се већ бавимо Хоматијановим избором речи, нарочиту пажњу треба поклонити метафорама које употребљава. Понегде није лако направити дистинкцију између праве метафоре и оне која је честом и вишевековном употребом добила вредност техничког термина (*terminus technicus*). Свакако најбаналнији пример таквог преласка метафоре у технички термин је израз ὁ ἀσκητής, који је првобитно означавао онога ко се вежба у некаквој, а нарочито спортској, вештини. Временом је то постао термин за онога ко се вежба у некој духовној дисциплини, и коначно за хришћанског подвижника, односно монаха, па се и сам манастир често назива τὸ ἀσκητήριον.[30]

Репертоару ових, назовимо их „спортских" метафора припада и израз παγκρατιάζω, који Хоматијан користи да би означио борбу светогорских монаха против сатане. Монаси, каже он, κατὰ τοῦ ἀντιπάλου σατὰν γενναίως παγκρατιάζουσιν.[31] *Панкрашион* (τὸ παγκράτιον) је у античко доба била спортска дисциплина која је представљала мешавину рвања и песничења. Глагол παγκρατιάζω, да би њиме означио борење против ђавола, користи већ Јован Хрисостом у IV веку.[32]

Сличној врсти „борилачких" и „ратничких" метафора припада и израз ἀκρόπολις τοῦ ἁγίου ὄρους — *уйврђење свеше горе,* из које је Саву заробила љубав према отаџбини.[33] Кад говори о Савиној љубави према домовини, Хоматијан свесно и пажљиво употребљава израз ἔρωτες — помало необично, у множини — да би истакао контраст ове љубави према нечем земаљском у односу на узвишену ἀγάπη — љубав човека према Богу, и Бога према човеку.[34]

Једној другој групи „радeничких", да их тако назовемо, метафора припада глагол οἰκοδομέω — *зидаши,* у цитату из св. Павла, којим Хоматијан упозорава Саву *да не зида на шуђој закойини (шемељима),* то јест да не проповеда онде где је Христос већ познат.[35] Овде је прилика да нагласимо да је Хоматијан имао иза себе богату традицију ове врсте метафорике код ранијих монашких писаца.

Репертоару Хоматијанових метафора додаћемо само још две. Наиме, судећи према овом писму, свештеник се може *заоденуши*

/26/ Ed. Острогорски, 178 — Psalm., 109, 18.

/27/ Острогорски је у критичком апарату, 180, н. 36, погрешно навео да је у питању цитат из *I Corinth.*, 3, 4, што је Петровић, *Сшуденички шийик,* с правом исправио у *Rom.*, 15, 20–21. Цитат је мало измењен у односу на изворни новозаветни текст.

/28/ Cf. Lidell — Scott — Jones, *A Greek — English Lexicon,* 9th edition, Oxford 1940, s. v. μεταμείβω.

/29/ Cf. *ibid.*, s. v. δέλτος. Ed. Острогорски, 180.

/30/ Cf. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon,* Oxford 1961, s. v. ἀσκητής и ἀσκητήριον. Ed. Острогорски, 174 и 176.

/31/ Ed. Острогорски, 174.

/32/ Ioann. Chrys., *Ad populum Antiochenum de statuis,* I, 11 (2, 17 D), Migne, PG. 49, 95 sq. (према Lampe, s. v. παγκρατιάζω).

/33/ Ed. Острогорски, 176.

/34/ Ed. Острогорски, 176.

/35/ Ed. Острогорски, 180.

архијерејским достојанством (τὴν τῆς ἀρχιερωσύνης ἀξίαν ἐνδέδυσαι),[36] или може у њега *ускочити* (τῷ τῆς ἀρχιερωσύνης ἀξιώματι ἐπεπίδησας).[37]

Главно Хоматијаново беседничко стилско оружје у овом писму је контраст, односно антитеза.[38] Да подсетимо читаоца, он своју епистолу започиње похвалама Савином животу у Светој Гори,[39] да би једним лепим и елегантним изразом — παλινῳδίαν ᾖσεν ἡ φήμη, нагло прешао на опис сасвим супротног, световног начина живота којим Сава сада живи.[40] Нешто ниже, обраћа се Сави са ὦ μακάριε — *о, блажени*,[41] да би на крају истог пасуса закључио да његовом постављењу недостаје било каква правна основа,[42] а затим да је, како изгледа, Сава из безумља учинио себе одговорним за преступ против одредаба божанских канона.[43] Следећи пасус започиње обраћањем ὦ πάτερ — *о, оче*, да би га завршио причом о Савином *славољубљу (δοξομανία)*, или боље речи *лудачком жељом за славом,* поредећи овога са животињама које, када хоће да нападну некога, и саме налете на најоштрији мач.[44] Врхунац представља, свакако, крај писма, где *његовој часности* (τῇ σῇ τιμιότητι), како се обраћа Сави, као *преступнику* (παραβάτην) заповести светих и божанских канона и нарушиоцу и смутитељу Цркве (συνταράξαντα καὶ συγχέαντα) прети искључењем из Цркве.[45]

Посматрајући из овог угла Хоматијаново писмо, од описа Савиног моралног пада, па све до коначне претње анатемом, примећује се поступност у изразима које аутор употребљава, и који, како писмо тече, постају све оштрији и оштрији.

Истовремено, употреба свих лепих и учтивих израза из традиционалног формулара — ὦ μακάριε, ὦ πάτερ, τῇ σῇ τιμιότητι, може се схватити само као пука иронија, спроведена кроз коришћење устаљених реторских клишеа. Хоматијану није страно ни реторско афектирање. Тако он, тобоже, не зна куда је Сава отишао да би био хиротонисан за архиепископа,[46] и не зна за која места је поставио архијереје, то јест епископе,[47] иако је управо због тога и написао писмо, јер је Саву рукоположио цариградски патријарх, тада са боравиштем у Никеји, и јер је Сава уз већ постојећа три епископа, у Призрену, Липљану и Расу, поставио још осам нових. Такође, он, наводно, не верује гласинама, иако нашироко прича о Савином садашњем животу,[48] изјављујући да није његово да суди, премда читаво писмо представља осуду Савиних поступака.[49]

Упоређено са другим писмима из Хоматијанове збирке, ово писмо показује неке упадљиве разлике у односу на остала. То је, пре свега, његова неуобичајена дужина, разумљива с обзиром на питања којима се бави, као и на значај који је имало за пошиљаоца. Ироничан тон који провејава кроз цело писмо није уобичајен за Хоматијана, и открива нам једну нову црту његовог карактера, која се, иначе, у његовим осталим писмима не да наслутити. Готово половину писма чине цитати из канона различитих васељенских сабора. Овако велики број цитата може се двојако

/36/ Ed. Острогорски, 178.

/37/ Ed. Острогорски, 180.

/38/ О раширеној употреби антитезе у византијској литератури видети H. Hunger, *Die Antithese: Zur Verbreitung einer Denkschablone in der byzantinischen Literatur,* Зборник радова Византолошког института XXIII (1984) 9–29.

/39/ Ed. Острогорски, 174.

/40/ Ed. Острогорски, 174–176.

/41/ Ed. Острогорски, 176.

/42/ Ed. Острогорски, 178.

/43/ Ed. Острогорски, 178.

/44/ Ed. Острогорски, 180.

/45/ Ed. Острогорски, 186.

/46/ Ed. Острогорски, 176.

/47/ Ed. Острогорски, 176.

/48/ Ed. Острогорски, 174–176.

/49/ Ed. Острогорски, 176.

објаснити. Свакако да је Димитрије Хоматијан своју осуду Савине узурпације хтео да поткрепи што чвршћим правним аргументима. Међутим, није искључено да је био вођен и сујетном жељом да демонстрира правничку ерудицију, по којој је био чувен међу својом паством, па и шире, која му се често обраћала за савете правне природе. Затим, посланица св. Сави и стилски одскаче од осталих Хоматијанових писама. Ретко које његово писмо је тако брижљиво компоновано, реторски уобличено и тако богато стилским фигурама — алитерацијама, анафорама, хомојотелеутонима, метафорама, и другим. Необично је и занимљиво да доносилац писма, епископ града Скопља, Јован, има задатак да *живим гласом* (διὰ ζώσης φωνῆς) протумачи Савиној часности оно што је написано.[50] Да ли је он имао дужност да писмо и наглас прочита, како примаоцу не би промакли сви звучни ефекти и бирани изрази, укратко, читав реторски *орнатус,* који је Хоматијан у њему употребио?

Очигледно је, из читавог тона писма, да Хоматијан није уложио толики труд и брижљивост у његово писање из нарочитог поштовања према примаоцу. Питање је да ли је уопште очекивао да ће оно имати некакав практички ефекат. Ако је и гајио такве наде, преварио се. Његова учена посланица ништа није променила. Пре ће бити да је презреног варварина, који је, искористивши тренутну ослабљеност византијског света и политички сукоб између Епира и Никеје, безочно узурпирао његова права и зашао у подручје његове јурисдикције, напросто хтео да засени и задиви свом својом реторском вештином и ученошћу једног образованог Грка.

/50/ Ed. Острогорски, 186.

Aleksandar V. POPOVIĆ

THE LITERARY VALUE OF DEMETRIOS CHOMATIANOS' LETTER TO ST SAVA

In his efforts to consolidate and strengthen the position of the Serbian church, in 1219 or 1220 Sava Nemanjić set out to Nicaea, one of the centres of the Byzántine Empire, dismembered at that time. He begged Theodore I Lascaris for the permission to raise the Serbian Church to the level of Archdiocese. According to Sava's biographers Domentijan and Teodosije, in the presence of many ecclesiastical and secular dignitaries the Patriarch Manuel I Sarandions ordained Sava Archbishop. In this manner, he secured the autocephalous status for the Serbian church. This meant that future archbishops were no longer obliged to go to the Patriarch of Constantinople to be consecrated. Their ordination could be performed in Serbia, by the decision of local bishops.

Demetrios Chomatianos, the Archbishop of Ohrid, reacted to Sava's ordination as Archbishop by a bitter letter of protest, dispatched in May 1220. The fact that Sava was ordained by the Patriarch of Nicaea, and not by him, the Archbishop of Ohrid, represented a serious threat to his jurisdiction. Chomatianos, one of the best connoisseurs of the canonical law of his epoch, attempted to dispute the canonical validity of Sava's election as Archbishop of the Serbian church, claiming that only he, the Archbishop of *Iustiana Prima*, was invested with the right to perform it.

In recent times, the historical-legal side of Chomatianos' epistle was thoroughly analysed in the book by Miodrag M. Petrović, *Studenički tipik i samostalnost Srpske crkve* (Gornji Milanovac 1986).

The text of this letter has been published for four times (Cf. F. 3, 7–9). In this paper, we have made use of the critical edition of Professor G. Ostrogorsky (*Sabrana dela,* IV, Beograd 1970, 170–189).

In brief outlines, the content of Chomatianos' letter runs as follows. Having saluted the addressee, the sender refers to the piece of good news that reached the see of his Archdiocese in Ohrid, bearing on Sava's sojourn on Mt Athos and the exploits he performed there. Then all of a sudden, as a contrast to the first paragraph, he begins to reproach Sava for leaving Athos and meddling in the worldly life and worldly matters, departing into an unknown direction, and then obtaining the dignity of the chief prelate. Sava did not stop at this, but was impertinent enough to ordain bishops himself, by which he did not only violate monastic vows, but shook the very hierarchy of the Church. The main issue was how Sava could have become Archbishop, without having previously been a bishop, as was required by the 12th and 17th canons of the Council of Chalcedon and the 38th canon of the Council in Trullo. Chomatianos' key argument was that Sava's ordination was contrary to canonical law because there was no imperial decision which would confirm the ordination, for, Chomatianos asks a rhetorical question, ποῦ δὲ καὶ βασιλεία νῦν, ἧς *τά τε ἄλλα καὶ τὸ τοιοῦτον προνόμενον σέμνωμα* (where is now the empire, to which other dignities, and this one, belong?).

Since the true empire did not exist, but was divided into a number of regions, Chomatianos concludes that Sava's ordination is devoid of any legal foundations. If Sava had himself imposed to Serbia as the new Archbishop, then the matter is even worse, for he violated the regulations of the divine canons out of folly, and infringed someone else's jurisdiction. It is known that Serbia has her bishop in Ras, ordained by the Archbishop of Bulgaria, since she is situated in the diocese under the jurisdiction of Bulgaria. The authors brings his attacks to an end with the conclusion that if Sava's wish to be ordained archbishop perhaps should have been satisfied, his duty was to turn to the head of the Bulgarian diocese, that is, to Demetrios Chomatianos himself. Then his election would have been in concord with the law and canons.

The following part contains a long proof of the validity of Chomatianos' stance, with his constant quotations of the canons of ecumenical and other councils.

In the conclusion, Chomatianos sends word to Sava that he will do well if he stops exercising the rights by force actually belonging to his diocese. This would mean that he has come to his senses and became aware of the non-canonical significance of his action, so that he could perhaps be pardoned. If, however, he does not act accordingly, but chooses to despise this letter, Chomatianos will excommunicate Sava from the Church in accordance with the law and canons, and also all those communicating with him, be they clergymen (τοῦ βήματος) or laymen.

The letter is entitled Περὶ ἐπαρχιῶν καὶ τῶν ὑπερορίως, καὶ χειροτονούντων, καὶ χειροτονουμένων — On dioceses and those who ordain, or are ordained, out of their borders. The title does not only clearly indicate the issues discussed in the epistle, but the usage of the adverb ὑπερορίως clearly and unambiguously reveals Chomatianos' attitude to the ordination of priests in the Serbian church performed by Sava.

In order to assert and emphasize his authority, Chomatianos resorts to the means which was an important element in the ideology of the Diocese of Ohrid. It was the quotation of *Iustiniana Prima*. He calls himself the archbishop of *Iustiniana Prima* and the entire Bulgaria. Bringing his rank of the archbishop in connection with the legendary birth-place of the famous emperor, Chomatianos stresses the antiquity and significance of his own rank, thereby showing the reader right from the start the importance he attaches to this letter.

Having praised the exploits that Sava performed on Mt Athos, he suddenly shifts to the description of his moral fall. In terms of style, it is perhaps the most beautiful part of the letter.

The depiction of Sava's luxuriant secular life represents a good example of *ecfrasis* (ἔκφρασις) — *description*, a very popular stylistic means in rhetoric in general, and also in epistolography. In this passage the author made use of the rich repertoire of stylistic figures, or figures of speech.

Chomatianos chooses his words carefully. Thus, in the quoted passage about Sava's secular life, a careful connoisseur of classical lyrics notices the verb μεταμείβω — *exchange, replace*, characteristic of the poetic language. In Classical Greek, for instance, it is frequently encountered in the works of Pindar. In the Middle Ages, its synonym, μεταλλάτω, was much more frequently used in prose. In order to achieve a more polished expression and style, Chomatianos resorts to archaisms, and to denote books, he employs the terms δέλτος, the word registered in the works of Herodotus (VIII, 135),

with the meaning of a *tablet for writing*. The expression more appropriate for the time in which Chomatianos wrote, would be βιβλίον.

In this letter, Chomatianos' chief rhetorical stylistic weapon is contrast, i.e. antithesis. He begins his epistle praising Sava's life on the Holy Mountain, and with a beautiful and elegant expression — παλινῳδίαν ἦσεν ἡ φήμη, he suddenly shifts to the description of the completely opposite, secular way of life pursued by Sava at that moment. Further below, he addresses Sava as *ὦ μακάριε — oh, the blessed*, to conclude at the end of the same paragraph that his election is devoid of any legal foundation, and that out of folly, Sava made himself responsible for the violation of divine canons. He commences the following paragraph with the address ὦ πάτερ — *oh, father*, to have closed it with the story about Sava's *ambition* (δοξομανία), or, better to say *insane desire for fame,* comparing him to animals who, wishing to attack somebody, dash against the sharpest sword. The climax is reached at the end of the letter, where he threatens *his honour,* as he addresses Sava, with the excommunication from the Church, as *a transgressor* (παραβάτην) *against the commandments of the holy and divine canons and the disrupter and intriguer of the Church* (συνταράξαντα καὶ συγχέαντα).

The tone of the letter gradually becomes sharper, so that Chomatinos' antitheses mentioned above gradually grow into bitter irony.

As regards citing, except for numerous quotations from the canons of holy councils, we also come across the passages from the *Psalms*, and Paul's *Epistle to the Romans*, which could reveal something about the author's literary taste.

There are a number of metaphors in this letter, chiefly from the standard medieval rhetorical repertoire. Because of their frequent usage, some of them became technical terms (*terminus technicus*). For instance, this was the case with ὁ ἀσκητής, or the expression παγκρατιάζω, denoting the struggle of the Athonite monks with Satan. In accordance with this, Chomatianos refers to ἡ ἀκρόπολις τοῦ ἁγίου ὄρους. The quotation from St Paul contains the expression οἰκοδομέω — *to build,* with which he warns St Sava not to preach there where Christ is already known, that is *not to build on somebody else's foundations*.

It is unusual and interesting that the carrier of the letter, the bishop of Skoplje John, was entrusted with the task of interpreting the written matter to Sava's honour *in a vivid voice* (διὰ ζώσης φωνῆς). Was he obliged to read the letter aloud, so that the receiver would not miss all the sound effects and carefully chosen expressions, the entire rhetorical *ornatus* employed by Chomatianos?

The tone of the entire letter indicates that Chomatianos obviously did not invest so great labour and care out of great respect for the addressee. It is not certain whether he expected at all that it would have any practical political effect. Even if he had cherished such hopes, he was mistaken. His learned epistle did not change anything. It is more likely that his rhetorical skills and the learning of an educated Greek were simply intended to impress and dazzle the despicable barbarian, who, having used the transitory weakness of Byzantium and the political clash between Epiros and Nicaea, impudently usurped his rights and infringed the domain of his jurisdiction.

Војислав КОРАЋ

АРХИТЕКТУРА РАШКИХ ХРАМОВА САГРАЂЕНИХ У ВРЕМЕ ПРВОГ СРПСКОГ АРХИЕПИСКОПА

По наслову се може закључити да је временски оквир градитељске делатности о којој је реч 1219–1235. Прва година би се могла померити ка години Савиног повратка из Свете Горе, ради измирења браће, стога што је логично претпоставити да је Сава могао од почетка утицати на грађење Жиче. Друга година, одређена Савином смрћу, изгледа логично иако он више није био на архиепископском трону. Његов је утицај на грађење храмова морао бити одлучујући до краја.

Обимна литература о рашкој архитектури посебно обавезује сваки покушај да се каже која нова реч о целини, о појединим делима или темама које се односе на различите видове градитељских остварења. Рашки споменици су одавно предмет нарочите пажње и образованих аматера и стручњака и историчара уметности и културе. Иако је пажња по правилу највише усмеравана на она дела која су непосредно била везана за угледне ктиторе, а која су уједно и настала као најрепрезентативнији облик и градитељског и сликарског рада и остварења других уметничких области, разумљиво је што се писац овог рада осећа обавезним да, говорећи о целини која је настала старањем св. Саве, дода нов прилог библиотеци дела о рашким споменицима.[1]

Одавно је опажено да велико раздобље рашке архитектуре почиње куршумлијском црквом Светог Николе. Такође, опште место у историографији српске средњовековне уметности представља мишљење о пресудном Савином утицају на уметничке концепције и стваралачке токове. Несумњиво је да је Савин рад на организацији цркве, па у том оквиру и на грађењу, сликању и опремању уметничким предметима нових целина, био одлучујући. Међутим, као да је из размишљања о главном току српске уметности рашке школе изостала чињеница да је ктитор најрепрезентативнијег дела, Студенице, велики жупан Стефан Немања. Извори о цариградској репрезентативној архитектури и висок занат показан на Светом Николи у Куршумлији уверљиво сведоче да је велики жупан од својих првих дела изабрао пут најбољег у градитељству тадашњег византијског света. Немањино знаменито заветно дело, Свети Ђорђе у Расу, иако друкчијег занатског и уметничког извора, обележено је беспрекорним архитектонским

/1/ Треба се првенствено подсетити дела која су посебно посвећена старој српској архитектури као целини: G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919; М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928; А. Дероко, *Средњевековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 1950; исти, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962[2]. У обе књиге А. Дерока дати су прегледи најважније литературе.

цртежом. Ктитор је сложен градитељски програм поверио мајстору највишег реда.

Путеви који су водили ка стварању Богородице Студеничке остаће вероватно загонетка и за будуће генерације историчара архитектуре и историчара уметности. Једнако збуњују гледаоца усмереног ка најбољим делима италијанске романике и зналца византијске дворске уметности. Јединственим порталима и олтарској трифори узалуд тражимо паралеле у апулијској романици. Прихватајући мисао о византијском иконографском концепту који је прошао кроз јужноиталијанске клесарске радионице — под условом да довољно знамо о византијском каменом украсу XI и XII века — узалуд загледамо у рељефе Светог Николе у Барију, или Сан Леонарда у Сипонту, или удаљене Казаурије. Једноставно речено, раскошне фасаде Студенице су дело по себи и дело за себе. За њене високо полиране мермерне блокове не може се наћи ослонац ни у комнинским ни старијим црквама византијске престонице ни у великим фасадама јужноиталијанских катедрала. Биһу слободан да кажем мисао колико слободну толико у овом тренутку и једино могућу. Студеница као појава јединствен је вид класицизма настао у свету највишег византијског уметничког израза. Романски део њене двојне целине само је средство занатског, у ограниченом виду и уметничког казивања. Чини ми се да ћемо за њу праве изворе уметничке инспирације наћи у неколиким делима Цариграда. Усмеримо се ка опису ентеријера тих цркава: мозаички под (opus sectile), мермерни стубови, капители и венци са рељефима, мозаик или златом прекривене фреске на зидовима, бојено стакло на прозорима.[2] Целина је био простор сложене и високо хармоничне структуре, изграђен у средини и граду у којима трају велика дела античке уметности.

У Рашку је на измаку XII века пренета инспирација из византијске престонице. На студеничке фасаде је „изашао“ ентеријер најбољих дела цариградске архитектуре. Студеница једноставно обрађене цариградске фасаде замењује раскошним сликама целине и детаља, грађеним у жељи да се гледаоцу вернику саопшти представа блештавог света цариградске уметности. Разумљиво је што је студеничком програму био најближи унутрашњи простор дела њеног времена.[3]

Међу општеприхваћеним мишљењима о почецима српске монументалне архитектуре налази се и став да је грађење Жиче посебно важан чин стога што се тиме успоставља програм простора који ће бити карактеристичан за потоња дела рашке архитектуре. Пресудан је био утицај св. Саве на стварање одговарајућег поретка у простору храма.[4] Да се подсетимо: једнобродна грађевина са куполом на средини, троделним олтарским простором и припратом, као наслеђено решење, и бочна одељења за певнице и бочни параклиси као нови делови простора. Велика спољна припрата и куле–звоници припадају ширем делу програма, по коме су грађене само неке цркве.

/2/ Иако су сразмерно малобројни споменици који су се очували, и то у ограниченом виду, њихови луксузни ентеријери се могу реконструисати у идеалном смислу. Навешћу у том погледу карактеристичну опаску С. Манга у делу текста који се односи на цркве манастира Пантократора — *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 243. Он опажа као изненађујућу чињеницу откриће великог броја фрагмената бојеног стакла са цртежима, међу којима су неки припадали фигуративним представама, па се са разлогом пита треба ли размишљати о пореклу бојеног стакла са цртежом, уоквиреног оловним рамом. Истовремено је то и посебан елеменат у естетској обради великих византијских цркава.

/3/ *Исто*, 235–249.

/4/ Cf. мој текст *Свети Сава и програм рашког храма*, Међународни научни скуп Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 231–244 (исто и у: В. Кораћ, *Између Византије и Запада*, Београд 1987, 145–156).

На основу пажљивијег увида у рашке споменике као градитељске и уметничке целине закључићемо да са Жичом настају много шире и темељитије промене него што се обично мисли. Основна брига поручиоца постаје унутрашњи простор храма. Његови су намера и настојање да простор у облику и склопу делова, зидним сликама и опремом, на прави начин одговори потребама сложених радњи предвиђених богослужбеним устројством. Архитектонска обрада, посебно у погледу спољних облика и површина, предмет је друге врсте предузимљивости. На фасадама изостаје скупоцен материјал, а облици прате основни функционални смисао простора.

На Жичи се опажа да су радови дуго трајали, рекло би се са прекидима и сменама мајсторских скупина. Судећи по рукама или по занату, мајстори нису дошли из истог средишта. Једни су ближи византијским изворима, други западним. Градитељи који зидају у наизменичним слојевима опеке и камена (према престоничкој техници рада) разликују се од скупине која клеше украсне аркаде на куполи. Градитељима византијског заната треба приписати и сигурно и зналачко подизање сводова на цркви. Поменућемо познати податак о мајсторима „мраморницима“ које Сава доводи са свог путовања на Исток.[5] О мајсторима који граде спољну припрату, са кулом и ребрастим сводом на спрату куле, тешко је додати нешто ново.[6] Сва је прилика да су ти исти градитељи сазидали укупну горњу конструкцију у спољњој припрати која нам није позната. Недоумицу или повод за тачније датовање радова намеће идентификовање украсних аркада на куполи цркве. Без двоумљења их треба приписати скупини мајстора која гради спољне припрате у Жичи и Студеници. Временски размак од десетак година, према, сме се рећи, поуздано утврђеним датумима грађења цркве у Жичи и студеничке припрате, не би дозволио могућност размишљања о сезонском ритму у смени радова исте мајсторске скупине у Жичи и Студеници. Ипак, велика сличност у занату исказаном на двема спољним припратама говори о истој градитељској радионици. У два је маха долазила на градилишта у Рашкој или је у међувремену радила у Милешеви, што је врло вероватно.[7]

У проширени програм простора Жиче, уз звоник, раније укључен у рашку архитектуру, ушла је велика спољна припрата. Из оквира вишеструких функција звоника поменућемо две: приземље, у облику предворја, и спрат који стоји у непосредној вези са катихуменом. У Студеници исти мајстори граде кулу–звоник изнад главног улаза у манастир, постављену на две куле кружне основе, које су подигнуте као део првобитног манастирског обимног и одбрамбеног зида манастира. У њеном приземљу, у свечаном улазу у манастир насликани су портрети ктитора, а на спрату је капела.[8] Очигледно су слични разлози били основ за грађење двеју кула. У Студеници је кула, попут жичке куле, била звоник. Њено свечано обрађено приземље је добило политичко-идеолошки смисао, касније пренет у Жичу, где су насли-

/5/ Cf. М. Шупут, *Мраморници у Жичи,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 20 (Нови Сад 1984) 157–161.

/6/ В. Кораћ, *Рад једне скупине мајстора градитеља у Рашкој у XIII веку,* Глас САНУ CCCXXXIV (1983) 21–35 (исто и у књизи *Између Византије и Запада,* 203–213).

/7/ Појава крстастих сводова са ребрима правоугаоног пресека на которској катедрали, а потом, пола века касније, на Колећати и у Жичи и Студеници, без података о томе да ли је на тлу Зете у међувремену нешто слично грађено, наводи на закључак о двема радионицама истог заната — грађења те врсте сводова — које запошљавају, на градилиштима у Србији, две генерације поручилаца. Вероватно су сводови у которској катедрали били по себи јак разлог да се за цркву Свете Марије потраже мајстори који ће умети да ураде то исто. Као што се добро зна, тај занат се развио у Ломбардији. Исто тако, добро је познато да градитељи, кажимо условно ломбардијских сводова, раде и у другим деловима Италије, такође у Апулији, по свему најближој градовима у Зети. Супструкција ребрастих сводова у которској катедрали, разјашњена у оквиру обнове катедрале, која је у току, има најнепосреднију аналогију у катедрали у Аверси. Cf. E. Berteaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* I, Roma 1968², 327–330, fig. 133, 135. То значи да не треба очекивати да су мајстори увек долазили из Ломбардије, већ су се могли затицати у некој од скупина која је радила у јужној Италији. Неће бити случајно што се у италијанској историји уметности јавља термин ломбардијско-апулијске архитектуре.

/8/ Cf. В. J. Ђурић, *Портрети на капији Студенице,* Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105–113.

кани портрети и исписана повеља, а капела на спрату имала је смисао симболичне заштите манастирске капије. Кула није постављена уз спољну припрату стога што је у Студеници изостала катихумена. Другим речима, није било потребе за спајањем функција као у Жичи.

Од двеју кула саграђених уз западни зид спољне припрате у Милешеви мало је остало. Ипак, на основу укупног склопа грађевине могућа је идеална реконструкција првобитне целине. Две куле симетрично постављене, уз западну страну припрате, биле су повезане са спратом изнад припрате. Преко њих се стизало до катихумене, што је кулама била једна од функција.[9] Биће највероватније да је западно постројење у Милешеви — припрата са кулама — саграђена по непосредним Савиним упутствима. У одређеним оквирима поновљен је простор који је изграђен уз западну страну Спасове цркве. Разлог је морао бити Савина намера да се, уступајући архиепископски престо наследнику, повуче у Милешеву, у којој би, као у Жичи, имао уз цркву онај простор који се назива збирним именом катихумене. У прилог таквом објашњењу говори и чињеница што је Савино тело, после преноса из Трнова, сахрањено у Милешеви. Без Савиних одређених намера, које су морале бити познате у погледу Милешеве, тај се чин тешко могао остварити.

Не може се ни по чему закључити зашто су за Милешеву изабрана два звоника, а не један — према решењу у Жичи. Као образац могли су да буду узети Ђурђеви Ступови у Расу или неко друго тадашње или раније решење.

Поуздано је да је удвојене звонике, на западној страни цркве, у Савино време стекла Богородица Хвостанска. Пошто су се очували само доњи делови обимних зидова цркве, била је могућа само идеална, студијска реконструкција грађевине. У тој реконструкцији је предвиђена веза (и комуникација) између звоника и спрата спољне припрате.[10] Укупна схема простора западног постројења Богородице Хвостанске је рађена према Спасовој цркви у Жичи. По два звоника ближа је решењу Милешеве, а положај звоника је померен према истоку; куле су постављене уз бочне стране припрате цркве, највероватније из практичних разлога. Наиме, терен на западном делу цркве нагло пада. То померање је и омогућило да се параклиси уграде у приземље кула. О црквама на Превлаци и у Стону немамо података. Није поуздано утврђено ни време грађења спољне припрате и два звоника уз цркву Светог Ђорђа у Будимљи (код Берана).[11]

Иако нам је, стицајем околности, ускраћен увид у целину дела насталих у време првог српског архиепископа, познато је само неколико напред описаних, са разлогом можемо закључити да је постојала слобода у пројектовању целина, пошто је одлучено шта целина треба да садржи. Друкчије би се тешко могле разумети разлике у композицији неколико сачуваних споменика. Недоумице око праве намене, у некој мери и порекла кула–звоника, нису до данас уклоњене. Познато је мишљење В. Ј. Ђурића

/9/ Cf. В. Кораћ, *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова,* Зборник Матице српске за ликовне уметности 19 (Нови Сад 1983) 17–40 (исто и у: В. Кораћ, *Између Византије и Запада,* 186–202).

/10/ В. Кораћ, *Студеница Хвостанска,* Београд 1976, 118–125.

/11/ Cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II,* Београд 1989, 106.

по коме куле–звоници прате катедралне цркве. У неколико текстова то је мишљење оспоравано указивањем на чињенице да куле–звоници не стоје само уз цркве које су епископска седишта.[12] Очигледно је да кула–звоник није искључиво пратилац катедралне цркве. Довољно је у том погледу указати на пример куле у Студеници. С друге стране, није нам познато да ли су све цркве уз које су постављена седишта епископија, бар у Српској цркви, имале куле звоника уз храм. Неколико цркава из Савиног времена говори да су одређени делови просторних целина — катихумена и кула–звоник, пре свега — подизани уз храмове. Запитаћемо се, на основу свих досадашњих покушаја да се то питање из програма простора разјасни на одлучан начин: није ли Савино упутство, или нормална потреба архијереја новооснoване Савине цркве, другим речима Савиних ђака, наметнуло обичај, или потребу, да се уз седишта епископија изграде просторије сличне онима што су постале део седишта архиепископије? То не би значило успостављање катедралног типа храма, већ уграђивање у архитектонски програм простора који би омогућио архијерејима да живе у својим матицама по угледу на првог архиепископа и свог учитеља.

Добро је познато да звоници у византијској архитектури постоје много пре подизања рашких кула–звоника и да нису везивани искључиво за катедралне цркве. Њихов облик је отворен предмет расправе. За наше звонике је одавно речено да су добили облик према романским звоницима. Додуше, очувани северни звоник Светог Николе код Куршумлије представља кулу четвртасте основе изразито византијске форме. У погледу свих других кула, романских облика, једини који је све истраживаче упућивао на извор јесте очувани звоник Светог Петра у Бијелом Пољу. Претходни ослонац били би звоници которске катедрале, а потом су погледи, логично, упућивани у блиске апулијске звонике. Милоје Васић је, у размишљањима, отишао до Нормандије, пошто у Апулији у време о коме се говори владају Нормани.[13] Није велик број звоника у Апулији: катедрале у Барију, Транију, Молфети и још неколико других.[14] Као историјску чињеницу требало би им додати податке који се односе на замишљене звонике уз некадашњу палату византијског катепана у Барију.[15] Мислим да у погледу архитектуре наших најстаријих звоника, укључујући грађевине које су настале у време првог српског архиепископа, ваља имати у виду две околности. Прва је да су изузетно слабо очувани, и то нарочито у горњим деловима, а друга да се ни могућим идеалним реконструкцијама не стиже до раскошног каменог украса. Равне, омалтерисане површине снажних зидова кула носиле су на себи само прозоре камених оквира сразмерно строге архитектуре.

Грађевине подигнуте приближно у прве три деценије XIII века, што значи у време првог српског архиепископа, у целини имају у општем изгледу особености које су, у неком виду, усмериле потоњу рашку архитектуру. Скупоцене мермерне фасаде Студенице замењене су равним омалтерисаним површинама. Завршни аркадни фриз испод ненаметљивог венца делује много мирније

/12/ Cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 40–43. М. Чанак-Медић, *на нав. месту*. Посебно о кулама–звоницима: О. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14 (Нови Сад 1978) 4–75.

/13/ М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века. Цркве*, Београд 1922, 143.

/14/ Cf. E. Berteaux, *op. cit.*, 361 sq., fig. 151–155.

/15/ Cf. R. Krautheimer, *San Nicola di Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IX (Baden–Wien 1934) 28; F. Schettini, *La basilica di San Nicola di Bari*, Bari 1967, 20; N. Milella, *Storia dei restauri*, San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte, tradizione, Milano 1987, 213.

од камених аркада на истакнутим конзолама, а пиластри, као строги вертикални цртежи, по правилу сасвим плитки, ограничавају најкрупније површине. Прави акценти су једино камени прозори, који се истичу ако је фасада обојена. Изгледа да је боја била, бар код неких грађевина, важан елеменат обраде. Сви налази говоре да су фасаде Спасове цркве у Жичи биле обојене црвено, како се мисли — према светогорским обичајима, у којима се очигледно очувао стари антички обичај бојења баш јаком црвеном бојом. Према конзерваторским налазима, студеничка спољна припрата је такође била обојена црвеном бојом, а делови површине су били покривени сликаним украсом.[16] Насупрот томе, на фасадама Милешеве било је мало боје. О Богородици Хвостанској и пећким Апостолима нема података.

Боја на фасадама раних рашких споменика није ништа подражавала. Била је елеменат по себи у архитектонској обради површине. Говорећи модерним језиком, боја је била пиктурални елеменат у архитектури фасаде, настао можда под утицајем потпуног покривања фреском унутрашњих површина зидова. У суштини је такав рад заменио интегрално схватање архитектуре средњовизантијског раздобља, код кога је постојао одређен однос између унутрашње структуре и спољних облика. Код рашких цркава Савиног времена замишљени простор се, према нацртаном плану, затвара равним зидовима. Специфичне облике, као што је постоље куполе, намеће унутрашња структура, која је задржала традиционални склоп првих рашких споменика. Пример је Милешева, на којој се најбоље види са којим су се тешкоћама суочавали градитељи ненавикли на византијски конструктивни склоп.[17] Напуштен је онај начин обраде на коме се исказује унутрашња структура, задржан још на „романизованим" фасадама Студенице. Очигледно је, по свему, да архитекти нису стекли знање у атељеима византијског усмерења.

У обради спољних површина не постоји стилски аутоматизам. Утисак је да је оно што припада изразито декоративном делу фасадних површина изведено по захтеву поручиоца. За пример могу да послуже украсне аркаде на Милешеви. Требало их је направити; има их Студеница, која је стајала као несумњив узор. Друкчији начин обраде фасаде упућује мајстора на друге обрасце, као што су Свети Петар у Бијелом Пољу или которска катедрала.

Својеврстан изузетак у архитектонској обради фасада представља спољна припрата у Студеници. Изашла из структуре тробродне грађевине, засвођене крстастим сводовима са масивним ребрима, понела је у сажетом виду обележја оне врсте грађевине која је архитекти била узор. Велики распон сводова наметао је посебну обавезу да се обезбеди постојаност горње конструкције, тиме и грађевине у целини. Споља је горњи део грађевине добио тробродан облик, због јаких прислоњених лукова, на које су налегли сводови. Источни делови бочних зидова подупрти су попречним сводовима изнад параклиса, а на западним су се појавили јаки контрафори на врховима повезани луковима. Крупне раз-

/16/ Cf. С. Ненадовић, *Студенички проблеми,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе III (Београд 1957) 79.

/17/ Cf. напомену 9.

мере и робустна архитектура фасада закључене су троделном схемом пиластера на западном зиду.

Шта је био разлог за промену у обради фасадних површина нових архитектонских дела?

У писаним изворима нема података. О томе се може размишљати на два начина: или је било у питању штедљивије схватање нових градитељских подухвата, уз одсуствовање добрих мајстора градитеља, или друкчији однос према архитектури.

Велика пометња коју је изазвао распад Византијског царства упадом крсташа у Цариград није могла остати без последица не само на политички живот целог подручја већ и на његов укупан културни рад. Све се у тој области морало наћи у друкчијим приликама; разуме се, и градитељство, у његовом највишем степену. Да ли су тиме, и у којој мери, биле искључене или умањене могућности да се дође до најбољег мајстора, пројекта, идеје?

Мислим да ће се одговор на постављено питање пре наћи у друкчијем усмерењу поручиоца него у тада насталим политичким приликама. Одавно су запажени високи квалитети зидног сликарства у Рашкој. Од Студенице надаље у Србији раде врсни сликари. Треба ли се подсетити на чињеницу да од Милешеве до Сопоћана и Градца, и даље, зидове српских храмова осликавају најбољи сликари тадашњег византијског света. Мало је вероватно да је пад Цариграда и других важних средишта Византије разлог што водећи уметници долазе у Србију. Лоше политичке прилике су вероватно допринеле њиховом кретању из великих центара на слободна удаљена подручја. Међутим, онај за кога раде морао је имати пуно разумевање за високе вредности њиховог дела. Успостављена традиција била је основ у највишим црквеним и политичким круговима за неговање поузданог укуса. Сава је у том кругу био водећа личност. Поред осталог, он је познавао највећа дела византијске уметности. Не би се рекло да је отпала могућност да се на пословима монументалне архитектуре запосле најбољи мајстори из византијског света. Јасно је да је организовање великих градилишта било сложен посао, почевши од припремања материјала до извођења радова. Није било свеједно који ће бити степен образовања и вештине мајстора и за једну и за другу врсту послова. Пошто су таква градилишта у Србији већ бивала остварена — да се подсетимо само Студенице — извесно је да је и у време рада првог архиепископа било могуће извести сложене градитељске подухвате. Одговор на постављено питање потражићемо у опредељењу и вољи ктитора. Сава је као велики ктитор и поручилац сву пажњу усмерио на унутрашњи простор храма. Његово старање се кретало у смислу грађења свега онога што је било потребно да целина не само послужи на прави начин сложеним богослужбеним потребама већ и да добије највиши духовни смисао. Права средства су била велика дела византијске уметности, од фресака до мозаичког пода. Наглашена усмереност на молитвени смисао храма опредељује ктитора за

највећу бригу о унутрашњем простору. Архитектура фасада је негована, али су изостали скупоцен материјал и крупан детаљ. Раскошне студеничке портале и прозоре наследио је оквир од украсног камена, са рељефом у сведенијој архитектури. Нисмо у могућности да проверимо однос каменог рељефног и сликаног украса; није ли сликани украс на фасади замењивао камени, што је, као што се добро зна, био распрострањен обичај у позној византијској, па и српској архитектури?

Да закључим. Рашка архитектура је особена и јединствена уметничка целина, настала на територијалном и верском рубу византијског света. Свој програм изградила је на основама византијске архитектуре. Успостављањем самосталне Српске цркве, старањем и трудом првог архиепископа довршава програм, проширен у односу према византијским изворима. Целина стиче сопствену тектонику, затворену равним површинама, обојеним и уоквиреним цртежом суседне романике.

Vojislav KORAĆ

ARCHITECTURE DES TEMPLES DE RAŠKA ÉRIGÉS DU TEMPS DU IER ARCHEVÊQUE SERBE

Le cadre chronologique de l'exposé est un peu plus large que l'époque où le premier archevêché serbe était dirigé par Sava. L'auteur de l'article considère que Sava ait participé à l'édification de Žiča, commencée avant l'instauration de l'archevêché et qu'il ait exercé son influence sur les conceptions des temples érigés après sa retraite du trône de l'archevêque. Par conséquent l'époque englobée par la communication serait approximativement depuis la première décennie du XIIIe siècle jusqu'à la mort de Sava (1235).

L'auteur part des conceptions notoires que Žiča établit le programme de l'espace qui servira ensuite de base à toute l'architecture de Raška. L'auteur croit également que le rôle de l'archevêque serbe y était décisif. Cependant, afin de souligner la véritable nature des changements survenus dans l'architecture serbe à la suite de l'édification de Žiča, l'auteur parle des oeuvres pieuses précédentes du donnateur, Stefan Nemanja, de manière différant quelque peu de la manière habituelle. Dès sa première grande oeuvre, Saint-Nicolas près de Kuršumlija, Nemanja s'est orienté vers les grands modèles et les meilleurs artisans. Une telle attitude du grand donnateur trouve sa meilleure expression à Studenica, dont le traitement luxueux de l'extérieur n'a de parallèles véritables ni à Constantinople ni aux Pouilles, où l'on trouve dans les reliefs en pierre des similitudes avec ce qui est réalisée à Studenica. De l'avis de l'auteur, Nemanja a trouvé l'inspiration pour Studenica dans le grand art de la capitale byzantine. Mais les façades simples des églises de Constantinople des XIe et XIIe siècles sont remplacées par le traitement luxueux en marbre le désir de présenter au spectateur — fidèle l'idée du monde brillant de l'art de la capitale, présent dans les intérieurs des meilleures des oeuvres. Studenica représenterait, selon l'auteur, l'aspect unique au monde du classicisme de la plus haute expression de l'art byzantin.

Le nouveau programme de l'espace à Žiča introduit des annexes à l'abside, des choeurs dans le naos et le narthex extérieur. Le programme complexe du narthex extérieur, qui n'est éclairci qu'en partie, sousentendait la galerie fermée et une tour avec vestibule au rez de chaussée à l'ouest, reliée à l'étage à l'espace de ladite galerie. La nouvelle disposition de la partie occidentale a été ensuite répetée de vivant de Sava, avec des variantes, à la Vierge Hvostanska, à Mileševa et peut-être dans quelques autres monuments aussi. A Studenica seul le narthex extérieur est construit, tandis que la tour-clocher surplombe l'entrée du clos monastique, le narthex extérieur ne disposant pas de galerie fermée la communication verticale n'était pas nécessaire.

La réalisation du nouvel aménagement de l'espace modifie considérablement la conception de l'art de décoration intérieure. L'architecture des façades est toujours soignée, mais les matériaux précieux et le détail important en sont absents. L'attention est orientée toute entière vers l'espace intérieur. Le soucis principal du nouveau donnateur, le premier archevêque serbe, est que l'ensemble, ce qui signifie en premier lieu l'espace du temple,

dispose de tout ce qui correspond aux besoins liturgiques complexes, mais en même temps l'espace est également empreint de la plus haute spiritualité grâce aux moyens justes que sont les grandes oeuvres de l'art byzantin, les fresques, les sols en mosaïque et d'autres aspects de la décoration. C'est l'époque où les temples en Serbie sont ornés des peintures dues aux meilleurs peintres byzantins.

L'architecture extérieure suit dans ses formes le nouveau programme de l'espace, qui est particulier, dont l'architecture de Raška, en commençant par Žiča, se détache en tant qu'ensemble à part dans le cadre de l'architecture de monde byzantin. Le traitement des plans est influencé par le roman voisin, dont les grandes lignes, en délaissant la manière structurale byzantine, correspondent à la structure intérieure. Selon ce qui précède les oeuvres mentionnées pourraient être définies comme exposé ci-après. Lors de l'institution de l'église serbe autonome, grâce aux soins et aux efforts de son premier archevêque, le programme spatial est parachevé et élargi par rapport au modèle byzantin. L'ensemble acquiert sa propre tectonique close par des surfaces planes, colorées et inscrites dans le dessin du roman voisin.

Милка ЧАНАК-МЕДИЋ

АРХИТЕКТУРА И ПРОГРАМ ЕКСОНАРТЕКСА ЖИЧКЕ СПАСОВЕ ЦРКВЕ

Нема примера да је неки део српске средњовековне цркве истраживан и проучаван у мери у којој је испитивана спољна припрата жичког Спасовог храма. Та су испитивања имала два тока. Један је био усмерен на утврђивање литургијских обреда, или црквенокрунидбених церемонија, одржаваних у њој, а други на реконструкцију њене првобитне просторне структуре и облика. Прву и још увек најпотпунију студију о програму жичког егзонартекса написао је Владимир Петковић давне 1906. године.[1] Доцнији проучаваоци, који су се дотицали истог питања, било у разматрањима српске архитектуре у целини или у посебним расправама посвећеним појединим припратама, додали су неке појединости, или навели нове примере решења сличних жичком, не мењајући претходне Петковићеве закључке.[2] Студија В. Петковића има трајну вредност због тога што су у њој проучене одредбе у типицима о службама одржаваним у припратама. На првом месту, ту су одредбе из типика неколико угледних цариградских манастира и цркава: Велике цркве, затим Студијског манастира, манастира Богородице Евергетидске и манастира Пантократора, као и из типика манастира Лавре и Хиландара у Светој Гори, а у нашој средини манастира Студенице, па чак и одредбе из Никодимовог типика, иако је он код нас преведен тек 1318/9. На основу прописа у њима В. Петковић је утврдио да су се монаси сакупљали у припратама не само пред почетак литургије и по њеном окончању, да би у одређеном поретку прешли у трпезарију на заједнички обед, већ да су ту одржавани и Часови, Међучасови и Повечерја — у црквама где су службе за унутрашњу и спољну припрату биле одвојене — а другде и Полуноћнице.[3] У припратама су читане молитве упућене светим ктиторима и одржаване комеморације умрлим монасима. О томе се, иначе, говори тек у Никодимовом типику, где је одређен дан вршења панихида у нартексима,[4] али се верује да је те обреде увео већ архиепископ Сава I, угледајући се на правила палестинског манастира Светог Саве Освећеног.[5] Поред обавештења што их пружају правила у типицима, В. Петковић је узео у обзир и обичаје у неким светогорским манастирима, а имао је у виду и обреде посведочене сталним намештајем у тим одељењима. Тиме су сазнања о намени припрата допуњена податком да се у спољњем нартексу делило освећено жито и да су у њега доношене мошти светаца у дане кад су они празновани, а отуда су полазиле, или из наоса у њих излазиле, литије у неке дане Великих празника. У припрата-

/1/ В. Петковић, *Жича,* Старинар I (1906) 173–187.

/2/ Уп. Ђ. Бошковић, *Проблем српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и егзонартекса. Скица за једно истраживање,* Српски књижевни гласник, 1. мај 1934, 47–52; исти (заједно са М. Кашанином и П. Мијовићем) *Жича,* Београд 1969, 76–88 (убудуће = Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула*); В. Кораћ, *Богородица Хвостанска,* Београд 1976, 113–125; исти, *Свети Сава и програм рашког храма,* Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 234, 237–239; М. Шупут, *Архитектура пећке припрате,* Зборник за ликовне уметности 13 (1977) 63–67; О. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века,* Зборник за ликовне уметности 14 (1978) 32–41; В. J. Ђурић, *Рашко и приморско градитељство,* Историја српског народа, I, Београд 1981, 391. О сликаном програму као основи за суд о намени припрата уп. В. J. Ђурић, *Сопоћани,* Београд 1963, 40–43; исти, *Престо Светог Саве,* Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, Београд 1972, 93–104; исти, *Свети Сава и сликарство његовог доба,* Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 251, 252.

/3/ В. Петковић, *нав. дело,* 176–180.

/4/ *Исто,* 183. О вршењу панихида у припратама на основу Никодимовог типика пишу и G. Babić, *Les chapeles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 53, и касније М. Шупут, *нав. дело,* 65.

/5/ Уп. Р. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији,* Светосавски зборник, 1, Београд 1936, 283, 284; П. Симић, *Рад Светога Саве на осавремењавању богослужења у српској цркви,* Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975, Београд 1977, 181–205.

ма је стајао суд за освећену воду и она освећивана, а у неким припратама одржавани су и сабори.[6] Ту је било место симандре и место сахрањивања.



Слика 1.
Јужна страна ексонартекса, снимљена пре 1931 (Фототека Народног музеја у Београду)

За жичку катихумену В. Петковић је тачно утврдио да је била на спрату ексонартекса где је постојао простран отвор изнад „царских врата", и назвао је трибином Светог Саве „одакле је он пратио ток службе у цркви", заснивајући своје мишљење на казивању архиепископа Данила II.[7] Увид у облике и намену сличних одељења у византијским црквама олакшале су му претходне студије,[8] тако да је знао да су на катихумени цариградске Свете Софије постојале одаје за византијске цареве и да је тамо за њих била начињена капела у којој су примали причест. Катихумена — галерија у тој цркви, била је коришћена и за одржавање неких црквених сабора, као и за вршење Часова или за бдења, а тако је било и у цркви Светог гроба.[9] Познат му је био податак да је игуман Неофит у свом манастиру на Кипру имао сопствену три-

/6/ В. Петковић, *нав. дело,* 185, 187. О саборима у припратама говоре на основу сликаног програма и В. Ј. Ђурић, *Престо Светог Саве,* 93–104, и В. Кораћ, *Богородица Хвостанска,* 117.

/7/ Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских,* прев. Л. Мирковић, Д. Богдановић, Д. Петровић, Београд 1988, 160.

/8/ Пре свих студија G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* Bulletin de correspondance hellénique 29 (Paris 1905) 72–98.

/9/ В. Петковић, *Жича,* Старинар II (1907) 118, 119, н. 10; G. Millet, *op. cit.,* 93–96.

бину и капелу и да је тамо постојао скевофилакион.[10] У скевофилакиону су, иначе, у прво време чуване сасуде потребне за обред проскомидије. Отуда је израз *скевофилакион* коришћен и као синоним за протесис, а некада и за ђаконикон.[11] Исти назив носили су после други трезори, што се закључује по неким каснијим изворима из којих се види да скевофилакион није био у саставу олтарског простора, као у цариградској цркви манастира Пантократора, али се не зна где је био смештен.[12] Отуда је податак о скевофилакиону у склопу пребивалишта игумана манастира Неофита важан, јер је наведен у типику из 1191.[13] Податке о раном смештању скевофилакиона на спрат нартекса недавно је саопштила Марица Шупут, наводећи примере из Богородичине цркве у Фокиди, из католикона манастира Дафни и манастира Осиос Мелетиос.[14] Коришћење, пак, катихумене на спрату нартекса за пребивалиште у време св. Атанасија у Великој лаври било је, такође, Петковићу познато, јер је већ Г. Мије утврдио да је тамо св. Атанасије имао келију, а да су лево и десно од средњег дела катихумене — повезане широким отвором са западним делом цркве, као и простор на спрату жичког ексонартекса — биле капела и библиотека његових рукописа.[15]

Потоњи испитивачи просторне структуре и градитељског програма жичке спољне припрате настојали су да прошире поље истраживања, укључујући у разматрање и примере катихумена-галерија, са ложама и одајама за владаре.[16] У истраживању намене жичке катихумене узимана су у обзир и новија проучавања црквено-дворских обреда одржаваних у цариградској Светој Софи-

/10/ Cf. G. Millet, *op. cit.*, 93; idem, *Le monastère de Daphni,* Paris 1899, 59, n. 1.

/11/ Уп. G. Babić, *op. cit.*, 61–64.

/12/ G. Babić, *op. cit.*, 63–64. Иначе, у раним изворима трезори су називани *секретима (τὸ σέκρετον).* Уп. Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre de Cérémonie,* I, Texte établi et traduit par A. Vogt, Paris 1935, 116, 117.

/13/ G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* 93.

/14/ М. Шупут, *О простору и о његовој функцији у црквеној архитектури из времена светог Саве,* Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1995, 193–201. Ризница (τὸ σέκρετον) цариградске Свете Софије била је, изгледа, такође на катихумени, уп. Constantin VII Porphyrogénète, *op. cit.,* 116.

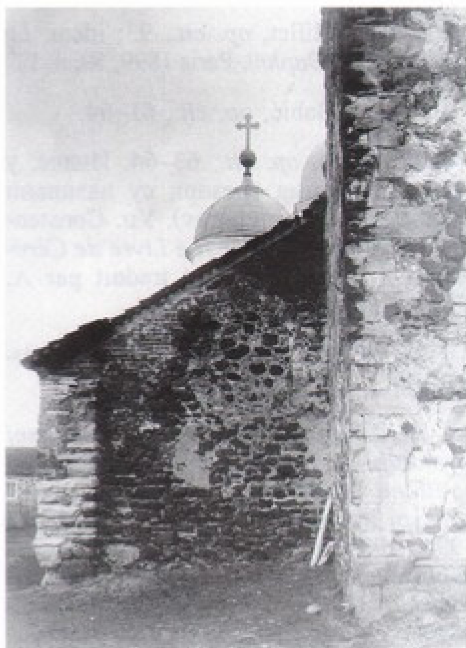
/15/ G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* 73.

/16/ Ђ. Бошковић, *нав. дело,* 97, н. 55, где је скренуо пажњу на руске примере, пошто је претходно подржао Петковићево мишљење да су у ексонартексу могли бити одржавани сабори, а да су спратне одаје — слично као у цариградској Светој Софији, где су на галерији постојале одаје за патријарха — служиле српским архиепископима. Изнео је и



Слика 2.

Унутрашња страна северног зида ексонартекса, снимљена пре 1931 (Фототека Народног музеја у Београду)



Слика 3.
Део западног зида спољне припрате и угао куле, снимљени пре 1931 (Фототека Народног музеја у Београду)



Слика 4.
Поглед на спољну припрату и кулу, снимак из 1900 (фото Ђ. Станојевић)

податак да су на трибинама Свете Софије у Кијеву постојале одаје за руске кнежеве, као и у кулама уз Успенски сабор у Богољубову. Ове последње податке доцније је још једном коментарисао. Тврдњу да су коришћене за пребивалиште кнеза и његове породице поткрепио је световним карактером фресака у њима. Довео их је у везу са Жичом, где је, по његовој претпоставци, српски архиепископ живео на горњем спрату ексонартекса, уп. Д. Бошкович, *Византия, южные Славяне и древняя Русь*, Западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 185–186, н. 1.

/17/ Ch. Delvoye, *Considération sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodigitria de Mistra,* Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 41, 47; idem, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst,* Stuttgart 1971, s. v. Empore, col. 129–144.

ји и у другим византијским црквама, где је цар присуствовао литургији одређених празника, као и примери цркава које су се угледале на саборни храм васељенских патријарха. Ту спада расправа Шарла Делвоа (Charles Delvoye) о галеријама Богородице Одигитрије у Мистри, као и подаци о емпорама, где је увpстио примере сличних галерија у Светом Марку у Венецији, у бугарским црквама, у охридској Светој Софији, Светом Ахилију на Преспи и другде.[17] У књизи Томаса Метјуа (Thomas Mathews) о раним цариградским црквама, катихумене су још подробније проучене. Начин њиховог коришћења у Светој Софији Метју је настојао да утврди, почев од рановизантијског времена, на осно-

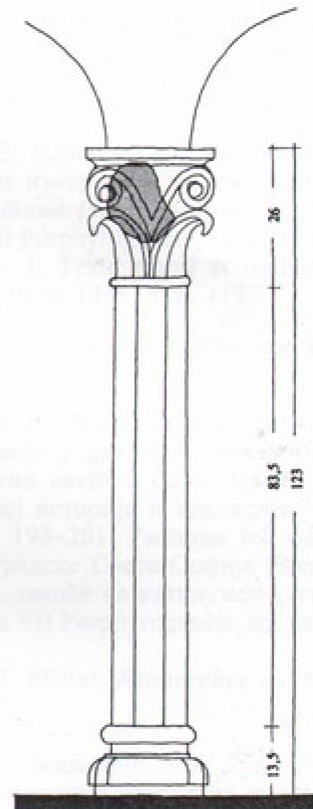
ву извора.[18] Истој теми посветили су пажњу и руски научници. Међу првима је о свечаним литургијама у цариградској Светој Софији, којима су присуствовали византијски цареви у раздобљу од IX до X века, писао Д. М. Бељајев,[19] док је В. Н. Лазарев касније покушао да локализује одаје за руске кнежеве на галеријама кијевске Свете Софије на основу сликаног програма.[20] Неке од тих расправа подстакле су недавно Иванку Николајевић да још једном претресе историјске изворе који доносе податке о галеријама и њиховој намени, подсећајући, уједно, на употребу назива катихумена за њих и за друге одаје на спрату.[21] Нагласак је ставила на обреде на катихуменама везане за владаре, после чега је претпоставила да су се на жичкој катихумени српски владари причешћивали, као византијски цареви на галерији Свете Софије.[22] Још се два погледа на могућу намену неких спратних одаја жичког ексонартекса морају поменути. Павле Мијовић је мислио да је одаја испод капеле у жичкој кули служила као трезор и да су тамо били чувани Часни крст и друге реликвије, са чиме је довео у везу садржај зидних слика у тамошњој капели.[23] Да је нека одаја жичке катихумене била скевофилакион претпоставила је, недавно, и Марица Шупут при чему је имала у виду и неке знатно позније добро сачуване примере где су то биле одвојене одаје, ради безбедности, одозго засведене.[24] Усвојила је мишљење Иванке Николајевић да се у једној од горњих одаја српски краљ и причешћивао.

После тако подробно осветљене намене катихумена и одаја за владаре на галеријама византијских и руских цркава постоји потреба да се испита да ли се, и у којој мери, ти подаци могу односити на ексонартекс жичке Спасове цркве и на њену катихумену. Та се испитивања морају ослонити на што тачнију реконструкцију првобитне просторне структуре и облика ексонартекса о чијем је програму реч.

Првобитна просторна структура и облици

Од спољне припрате постојали су, до делимичне обнове предузете тридесетих година XX века, само спољни зидови висине од 2 до 5 m, али и они са многим доцније изведеним зидним површинама. На јужном зиду били су зазидани портал и оба прозора (сл. 1), а на северном само прозори (сл. 2). Била су зазидана и оба кружна отвора на прочељу (сл. 3). У највећем степену сачувана је кула смештена по средини западне фасаде. У изворном облику она постоји до средине трећег спрата (сл. 4). Уједно, она на свом источном зиду има највише података о горњем делу спољне припрате и о њеној некадашњој целини.

Подела унутрашњег простора ексонартекса постала је позната после истраживања вршених тридесетих година када су нађени темељи самосталних носача у средишту.[25] На основу њих је утврђено да је ова одаја, квадратне схеме основе, имала четири самостална носача којима је била издељена на девет поља. О првобитном просторном склопу жичког ексонартекса, после тога,



Слика 5.

Стубић бифоре из приземља спољне припрате са капителом реконструисаним на основу нађених делова, обележено сивим

/18/ Th. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople,* Architecture and Liturgie (Second printing 1977), The Pensylvania State University Press — University Park and London, 125–130.

/19/ Д. М. Беляев, *Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X веках,* Записки Императорского русского археологического общества VI (1893) 139–140, 173–174, цит. по А. М. Комечу.

/20/ В. М. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской,* Москва 1960, 49.

/21/ И. Николајевић, *Ексонартекс дома Спасовог у Жичи,* Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 447–454.

/22/ *Исто,* 451.

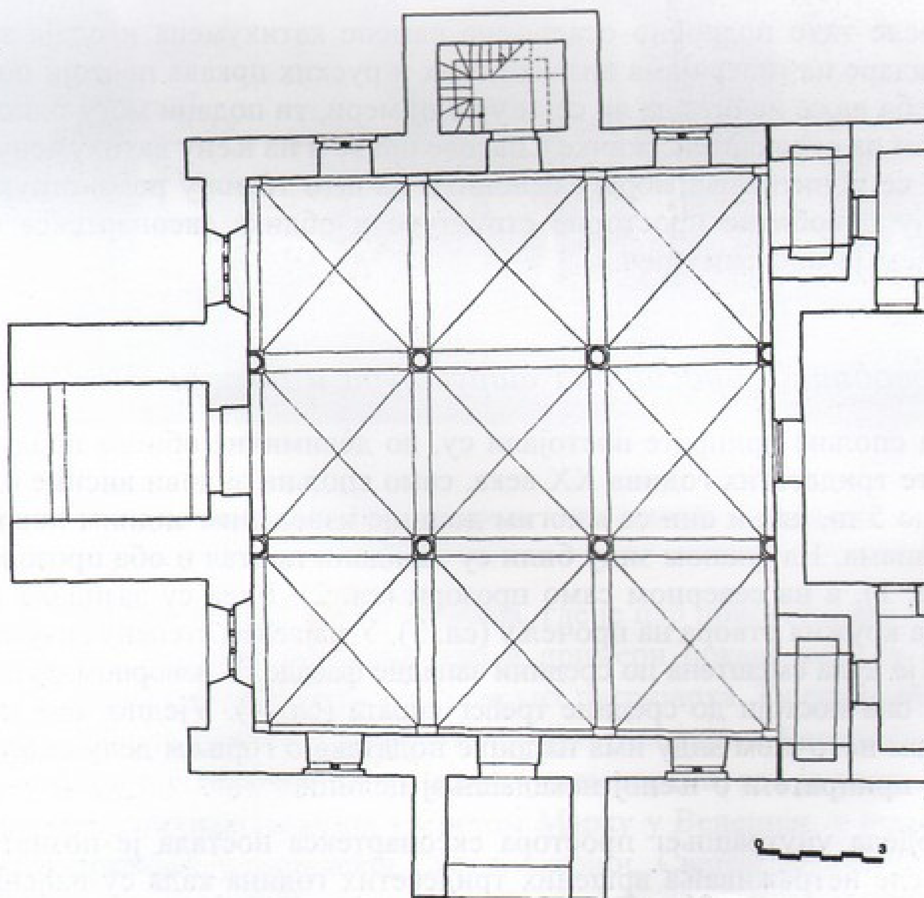
/23/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 119.

/24/ У раду наведеном у нап. 14, који ми је М. Шупут љубазно ставила на увид и пре објављивања, на чему јој још једном захваљујем.

/25/ Уп. М. Васић, *Жича и Лазарица,* Београд 1928, 43.

расправљали су Александар Дероко и Ђурђе Бошковић.[26] У њихово, а ни у касније време, није било недоумица о горњој конструкцији над приземљем есонартекса, јер су подаци о томе постојали на свим обимним зидовима. На основу њих се могло закључити да су у свим пољима постојали крстати сводови и да су они били на истој висини. Бошковић је знао и за неке комаде база стубова из средишта есонартекса,[27] а током недавних археолошких ископавања њихова је целина употпуњена нађеним деловима стабла стуба и капитела. Капителима из колонаде је стилски близак комад од мањег капитела, који је могао бити приписан бифорама (сл. 5).

Археолошка истраживања су изнела на светлост дана још неке податке о некадашњој целини приземља спољне припрате — открићем темеља одељења пред бочним улазима, конструктивно повезаним са њеним бочним зидовима.[28] Да су та одељења постојала у склопу припрате из тридесетих година XIII века — да нису, дакле, неискоришћени остаци првозамишљене спољне припрате — потврђују спољне неравнине или оштећења на одговарајућим местима на бочним зидовима.[29] Једно од тих оштећења доцније је попуњено опекама (сл. 1). У једном другом раду изнела сам претпоставку да је јужно одељење служило као отво-



Слика 6.
Идеална реконструкција првобитне схеме основе есонартекса

/26/ А. Дероко, *Ексонартекс Жиче и Сопоћана,* Покрет I, 15 (1924) 244; исти, скице објављене код М. Васића, *нав. дело,* сл. 23, 24, 28, 29; Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула,* 76–83, сл. на стр. 63, 83, 84.

/27/ Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула,* 77, 92.

/28/ Уп. Д. Минић, *Археолошки подаци о манастиру Жичи* (у овом зборнику).

/29/ Током археолошких истраживања утврђено је да су прво изведени темељи за једну мању спољну припрату од чије се градње одустало пре него што је подигнут надземни део — уп. М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Цркве у Рашкој у првој половини XIII века,* Споменици српске архитектуре средњег века, Београд 1995, 31, 32, сл. 32 (убудуће, М. Чанак-Медић, *Спасова црква*). Више о тим налазима код Д. Минић, у овом зборнику.



Слика 7.

Источни зид куле са остацима степеника што су водили у кулу и са траговима међуспратних конструкција и подужних зидова међу бродовима (Фототека Народног музеја у Београду)

рено предворје, слично постојећем под кулом на западној страни, а северно за смештај степеница што су водиле на спрат припрате.[30] За поистовећење северне одаје са степенишним простором постојала су два разлога. У спољној припрати ни на једном месту не постоји слободна зидна површина за постављање степеништа.[31] Други разлог да се степениште замисли у северном одељењу нађен је у вратима за улаз у њега мањим од пространог портала обликованог од правилно обрађених блокова пешчара на наспрамној, јужној страни (сл. 1, 2).[32] Разлика у обради та два портала наметала је мисао да ни намена одељења која су их носила није била иста. Зато је претпостављено да је пред јужним порталом постојало предворје, а да је одаја на северној страни коришћена као степенишни простор.[33]

Описаним налазима дефинисане су првобитна схема основе и горња конструкција спољне припрате у приземљу (сл. 6), а исхо-

/30/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 32, 33.

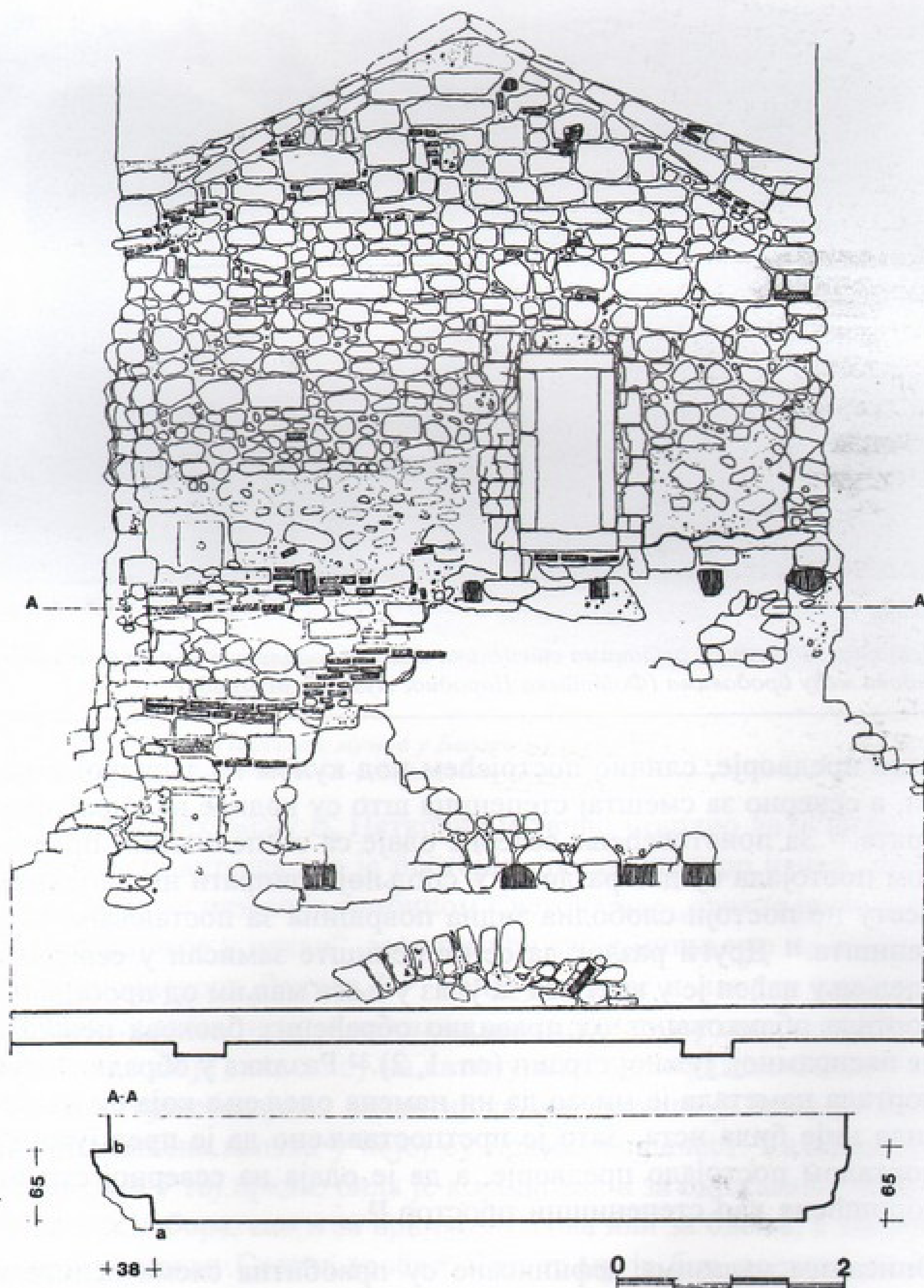
/31/ Ђурђе Бошковић је помишљао да је једно од предворја пред параклисом или да су оба била искоришћена за ту сврху (*Спољна припрата и кула,* н. 30а), али су она премалена за велики број степеника, потребних да би се савладала висинска разлика између приземља и спрата спољне припрате. Степенишни се простор морао, стога, тражити друге.

/32/ Уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* сл. 24, 25.

/33/ *Исто,* 33.

дима испитивања источног зида куле, где су постојали трагови од горњег дела ексонартекса, умањене су недоумице о решењу његовог спрата.

Већ су А. Дероко и Ђ. Бошковић били сагласни у мишљењу да је спрат спољне припрате био трobродног облика са средњим делом вишим од бочних. То су закључили имајући у виду трагове на источном зиду куле, међуспратних конструкција и крова над средњим делом, које су видели и испитивали пре него што је подигнута заштитна конструкција над спољном припратом која их је покрила (сл. 1, 7). Ту су се разазнавали трагови три водоравне конструкције. Најнижа је одговарала поду над сводовима приземља, друга је била у висини подеста пред улазом у капелу у ку-



Слика 8.
Изглед источног зида куле после уклањања малтера 1995.

ли, а трећа изнад архиволте портала те капеле, спојене са косинама некадашњег двоводног крова.[34] За удубљења за греде у висини подеста пред капелом утврђено је да су преостала од међуспратне конструкције уграђене када камене степенице за улаз у капелу више нису коришћене.[35] На првобитну висину средњег дела спрата припрате утицали су улаз у капелу и степенице које воде до ње, а укупан волумен и облик тог дела познат је по трагу двоводног крова чија висина одговара том улазу. Оба поменута истраживача увиђала су да виши брод спратне одаје не би могао бити остварен без пуног зида под његовом кровном конструкцијом, односно без колонаде међу бродовима. Реконструкција тог дела спољне припрате била би једноставна да је колонада стајала изнад самосталних носача у приземљу, где би јој било место, али није било трагова који би то потврдили. Отуда је А. Дероко предлагао различита решења за њено место.[36] Положај колонаде Ђ. Бошковић је видео одређеније, јер је пажљивије испитивао преостале трагове. Остаци степеница за излаз у капелу и недостатак трагова везивања подужних зидова средњег брода са источним зидом куле у равни доњих стубова говорили су му да је колонада на спрату била у односу на њих постављена ексцентрично. На њихов положај утицала је, по мишљењу Бошковића, и ширина брода старијег дела цркве, са којим се средњи брод спрата ексонартекса грађевински повезивао.[37]

У току недавних истраживања, положај зидова средњег брода на спрату ексонартекса могао је бити тачно одређен; налазио се сасвим близу места где га је замислио Бошковић (сл. 8).[38] На североисточном и југоисточном углу куле нађени су остаци управних зидова дебљине 65 cm (сл. 8-b) а могла је бити одређена и висина до које су досезали. Код југоисточног угла, на источној страни куле разазнавало се одакле је полазио зид средњег брода спољне припрате, односно где је био његов унутрашњи југоисточни угао (сл. 8-а). У односу на јужни зид доњег дела куле био је померен у правцу севера за 38 cm. Констатовано је, једновремено, да степеници, изведени тридесетих година за излаз у капелу, нису на месту оригиналних и да су врата на капели добила нов камени оквир после неког пожара у којем је стари јако оштећен. Испитивањем везива око врата утврђено је да она нису уметнута у време обнове предузете у XIX веку, већ раније. Заједно са траговима међуспратне конструкције, постављене изнад првог спрата припрате у време када старо степениште није било коришћено, сведоче о неким накнадним знатним радовима на спољној припрати. Милоје Васић је претпоставио да је она обнављана у XVI веку у исто време када је епископ Захарија градио нов конак у северозападном делу манастира, што према изложеним археолошким налазима изгледа сасвим могуће.[39]

О самосталним носачима колонаде на спрату нема података. Бошковић их је замислио као једноставне ступце квадратног пресека, што је усвојено у последњој студијској реконструкцији првобитне целине есконартекса.[40] Треба, међутим, скренути пажњу на могућност да су и ту постојали стубови слично уобличени као

/34/ На основу података које је саопштио Ђ. Бошковић и према старим фотографијама источног зида куле начињен је цртеж изгледа тог зида до 1931, уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* сл. 49.

/35/ Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула,* 90, 91.

/36/ Заједно са Татићем замишљао је првобитни облик спољне припрате са колонадом на спрату примакнутом ближе средишту него колонаде у приземљу. У том варијантном решењу над приземљем спољне припрате претпостављена су још два спрата у средишту. По другој предложеној варијанти самог Дерока постојао би само један спрат у средишту, а уз кулу виши степенишни простор за улаз у капелу у кули, сличан изведеном током обнове тридесетих година овог столећа.

/37/ Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула,* 81.

/38/ Та истраживања су могла бити предузета тек августа 1995. и њихови исходи се овде први пут објављују. Пре него што су обављена, већ је предложена реконструкција првобитних облика ексонартекса нешто другачија него код Бошковића, на основу података са цртежа из 1822. који је објавио Давидовић и сазнања која пружају старе фотографије, као и на основу тачних висинских односа кључних делова ове грађевине, уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 35, сл. 15.

/39/ М. Васић, *нав. дело,* 45, 46. Друкчије датује реконструкцију спољне припрате Ђ. Бошковић. Он сматра да је унутар ексонартекса подигнута једна грађевина у бондруку, негде у XVIII веку, али предложено датовање не образлаже (*Спољна припрата и кула,* 90, 91).

/40/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 35, 36, сл. 15, 16, 42.



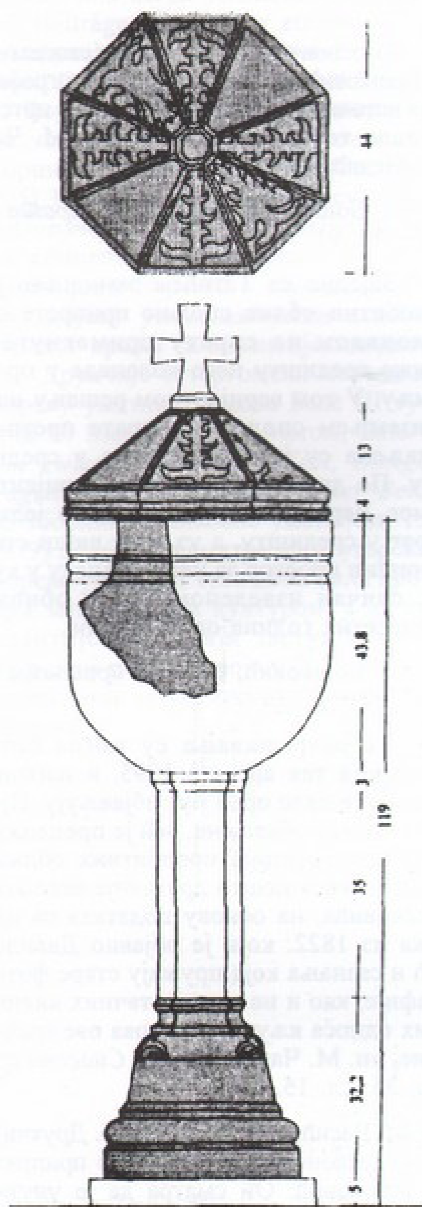
Слика 9.
Изглед спољне стране западног зида старијег дела храма после уклањања малтера 1995.

у приземљу. Ђ. Бошковић је, наиме, нашао две врсте база истих мера, али различите обраде.[41] Иако је различита обрада база у истој колонади била честа појава, не може се искључити ни могућност да су зид средњег брода на спрату носили стубови којима је припадао један од нађених типова база.

Спратној одаји могли су припадати и пространи једноделни прозори, од којих је један цео камени оквир био секундарно уграђен на прозору јужног крака трансепта цркве, а бројни други комади искоришћени у другим конструкцијама на цркви у XIX веку.[42] Времену изградње експонартекса свакако припада прозор што гледа са катихумене у простор наоса. Током недавних истраживања тај отвор је ослобођен позније уметнутог зиданог оквира, а споља су око њега очишћене спојнице између редова камена и опека, после чега је могао бити испитан. Његове мере су знатне (1,99 × 2,17 m) тако да он ширином премашује трифору на апсиди. Бочне стране су му равне и на њима нема наговештаја да је постојала прозорска преграда. Првобитан под спратне одаје досезао је готово до његовог подножја. На страни, према некадашњој унутрашњој припрати,

/41/ Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула,* сл. на стр. 92.

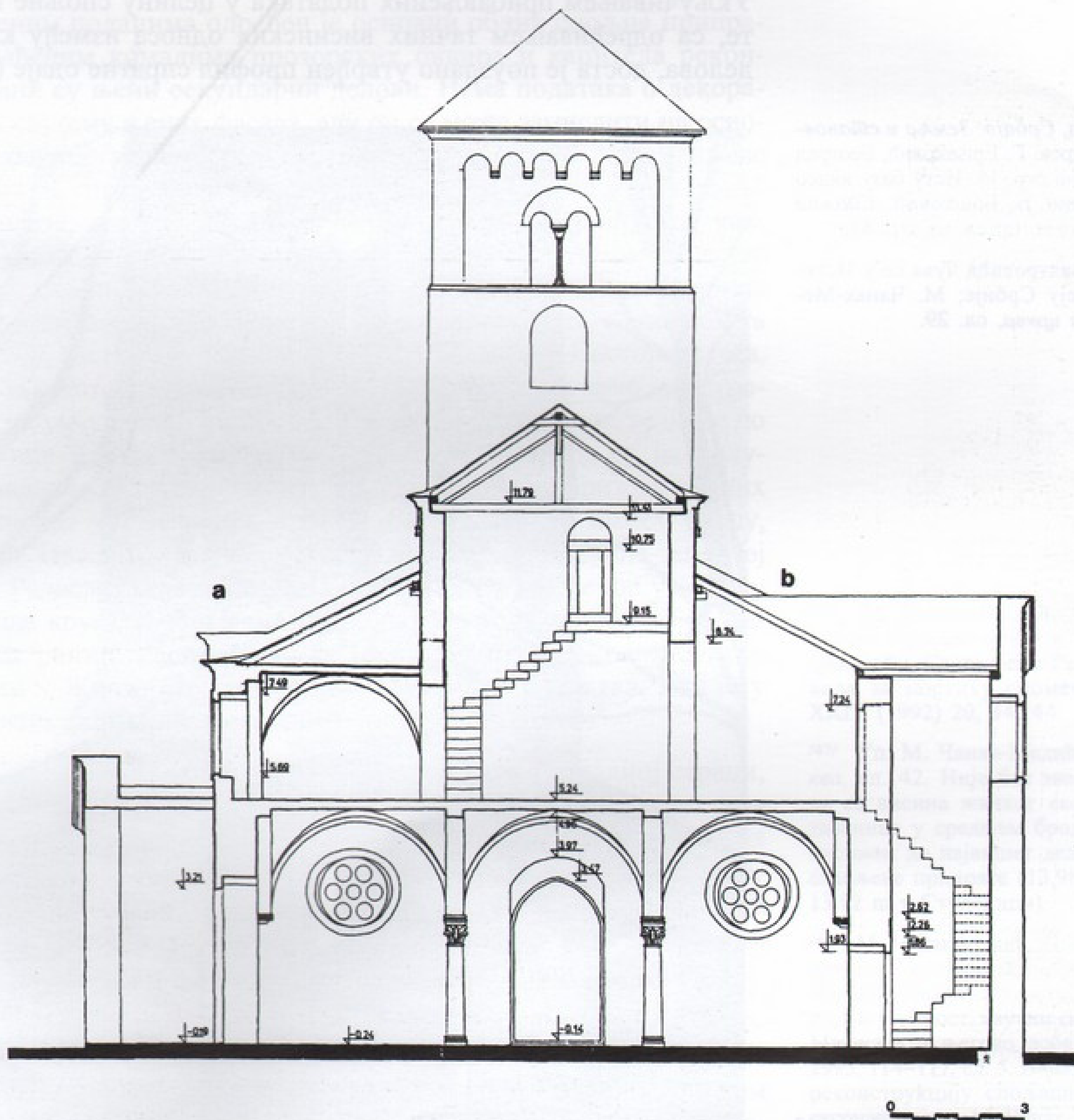
/42/ Уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 42.



Слика 10.
Суд за освећену воду, идеална реконструкција; сивим су обележени познати делови

отвор је готово у целини покривен фрескама из првих година XIV века. Оне прелазе преко његовог доњег руба и на бочне стране.[43] На спољној страни било је могуће видети начин извођења отвора и испитати врсту везива између градива око њега. Опажала се разлика у техници грађења отвора и околног зида, као и у боји везива на оба места (сл. 9). По томе се могло утврдити да је отвор накнадно изведен. Његов лучни део грађен је наизменичним сводарима од седре и опека. Пошто су на исти, специфичан начин изведене бифоре на северној и јужној страни капеле у кули, нов широк отвор на спрату ексонартекса, окренут старијем делу храма, могао је бити датован у време његове доградње.

/43/ *Исто,* сл. 77.



Слика 11.

Попречни пресек кроз спољну припрату са убележеном могућом конструкцијом над горњим бочним бродовима

Од унутрашњег литургијског намештаја ексонартекса познати су само делови суда за освећену воду. Том намештају може се приписати масивна база коју је забележио Ф. Каниц.[44] Украшена је лисним мотивом у угловима плинте; на основу њега може се датовати у време настанка жичког ексонартекса. Кад је Ф. Каниц посетио Жичу, постојао је и поклопац од истог суда, а њега је нешто касније видео и М. Валтровић.[45] Сазнања о том суду допуњена су током недавних истраживања налазом дела његовог реципијента. Био је искоришћен као сполија у познијој испуни над сводом предворја пред северним параклисом. На основу познатих делова суд је могао бити реконструисан (сл. 10).

Укључивањем прибављених података у целину спољне припрате, са одређивањем тачних висинских односа између кључних делова, доста је поуздано утврђен профил спратне одаје (сл. 11).

/44/ Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво*, II, прев. Г. Ерњаковић, Београд 1985, цртеж на стр. 15. Исту базу видео је и забележио Ђ. Бошковић, *Спољна припрата и кула*, цртеж на стр. 81.

/45/ Цртеж Валтровића чува се у Историјском музеју Србије; М. Чанак-Медић, *Спасова црква*, сл. 29.



Слика 12.

Прочеље куле на снимку из око 1930. са трагом двосливног крова трема (Фототека Народног музеја у Београду)

Над средњим бродом дрвена конструкција је постојала отпочетка, што се може тврдити по чињеници да на источном зиду куле не постоје трагови засвођавања на одговарајућој висини. Подацима о горњој конструкцији на бочним бродовима не располажемо. Ту су могли постојати сводови (сл. 11, варијанта *a*), али како су стубови у приземљу малог пресека (свега 40 cm), а носачи на спрату постављени ексцентрично у односу на њих, изгледа вероватније да је и тамо била дрвена горња конструкција (сл. 11-b). Јачина доњих носача спречава уједно да се између компартимената на спрату замисле преградни зидови. Тако је и ту, на спрату између куле и унутрашње припрате, могла бити реконструисана пространа тробродна дворана.

Изложеним подацима одређен је основни облик спољне припрате, а нађеним комадима прозорских оквира и капитела реконструисани су њени секундарни делови. Нема података о декоративном систему њених фасада, али он се може замислити на основу следбенице жичког ексонартекса — студеничке Радослављеве припрате, за коју је утврђено да су је саградили, после жичке спољне припрате, жички неимари.[46] На оба места применили су квадратну схему основе, уобличивши оба здања без источног зида, јер су на тој страни искористили старији западни зид цркве. Ширина обе припрате одговара укупној ширини старијег дела, а висином га надмашују, надограђујући старији западни зид.[47] Постоји, стога, основа за претпоставку да су обе припрате имале не само исту тробродну спољну артикулацију већ и исте фасадне украсе, те би се по следбеници жичког ексонартекса смело веровати да су на подужним зидовима средњег брода у Жичи постојали фризови слепих аркадица као у Студеници, а да су изостављени на нижем броду, као тамо. Необичан мотив са три дубоке слепе аркаде на западној фасади Радослављеве припрате — од којих су две бочне у облику четвртине круга, а који нема праве паралеле — подстакао је мисао, већ раније саопштену, да је исти мотив био претходно остварен у Жичи, где би био конструктивно оправдан, док је у Студеници формалне природе.[48]

Доминантни део ексонартекса је висока кула на западној страни, која наглашава подужну осу цркве. Њена првобитна структура позната је до трећег спрата. Ту је изнад крстатог свода постојала дрвена водоравна конструкција од које су нађена лежишта за јаке дрвене потпатоснице. На источном зиду тог спрата постоји отвор ширине 136 cm, који полази од пода. Због те околности не може се знати да ли су у питању била врата или прозор.[49]

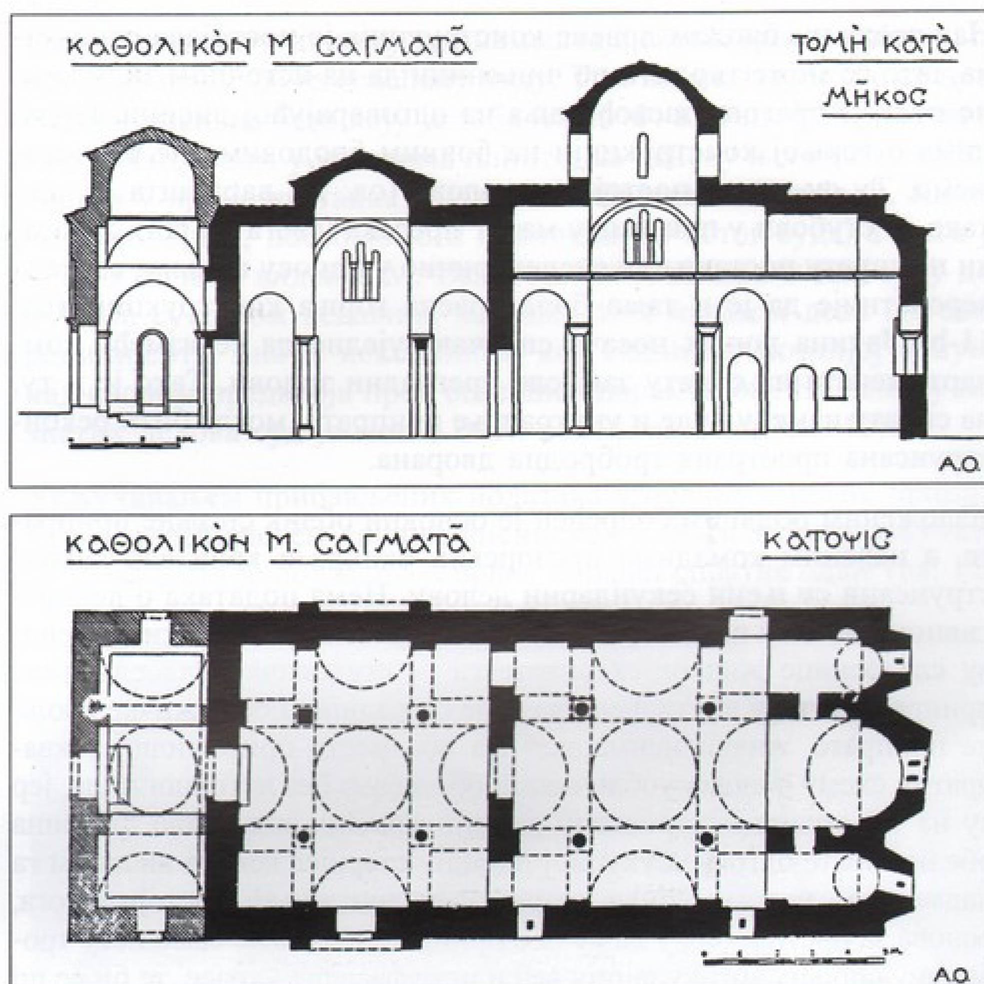
На основу малобројних фрагмената извађених из највиших делова зидова куле, президаних у XIX веку, могло се утврдити да је кула имала још једно сужење зидова и прозоре у горњем вишем појасу, распона око 130 cm. Нађени су и комади завршних венаца. Ослањајући се на те податке и облике неких старијих апулијских и ломбардских звоника (катедрале у Молфети и у Барију, цркве Сан Абондио у Кому), и истог дела цркве Свете Марије на Мљету, као и на могући изглед звоника которске катедрале Све-

/46/ М. Чанак-Медић, *Архитектура жичке Спасове цркве и Радослављеве припрате,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXIV (1992) 20, 34, 44.

/47/ Уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* сл. 42. Није без значаја околност да се висина жичког ексонартекса до таванице у средњем броду поклапа са висином до највишег дела свода Радослављеве припрате (13,98 m у Жичи и 13,92 m у Студеници).

/48/ М. Чанак-Медић, *Готика у српској црквеној архитектури у раздобљу од Жиче до Ресаве,* Манастир Ресава. Историја и уметност, научни скуп „Манастир Манасија и његово доба", Деспотовац 1995, 114–117, сл. 5. Више о основама за реконструкцију спољашњости жичког ексонартекса в. М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 41–43, сл. 22, 58, 60.

/49/ Ђ. Бошковић је претпоставио да су посреди врата, коришћена за излаз на кров спољне припрате (*Спољна припрата и кула,* 80).



Слика 13.

Схема основе и пресек ниске припрате цркве у Сагмати с краја XII века, према А. Орландосу

тог Трипуна, који је могао бити непосредан градитељски узор жичкој кули, предложена је стилска реконструкција оног њеног дела који недостаје.[50]

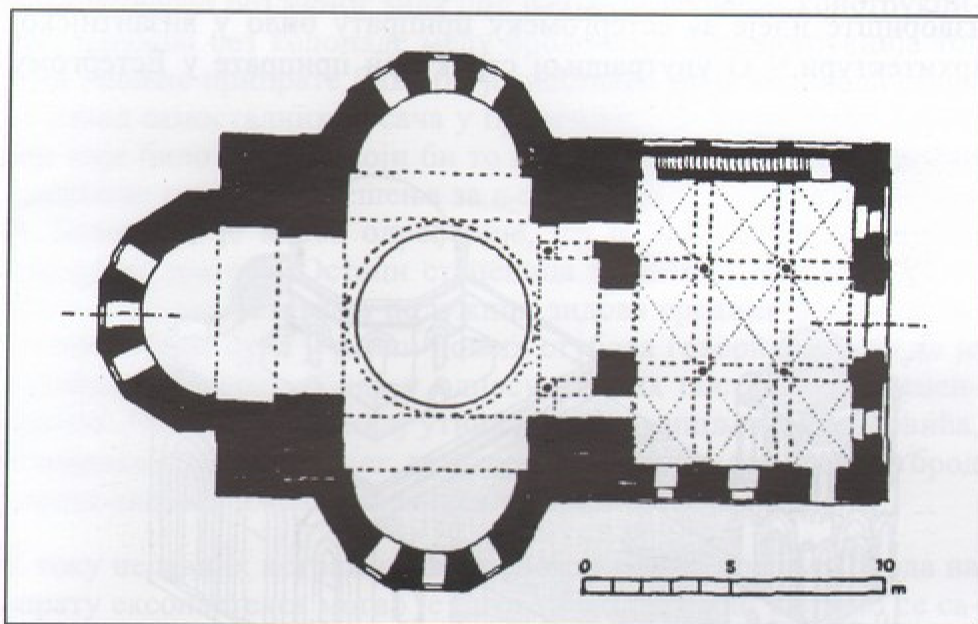
Испред куле и спољне припрате у Жичи постојао је трем, од чијег су двосливног крова остали трагови на западном зиду куле (сл. 12), а током недавних археолошких ископавања нађени су и темељи његових носача. Изведени су једновремено са темељима куле и егзонартекса, по чему знамо да су постојали отпочетка. Јачи темељи за носаче трема указују на могућност да су били зидани, али траг крова говори да је горња конструкција била дрвена.

Жичка спољна припрата, позната по реконструисаним облицима, има мало паралела. Припрате чија је основа у облику квадрата или блиска том геометријском лику, и са четири стуба у средишту, као жичка, ретке су у византијској архитектури.[51] Као пример могу се навести само припрата цркве манастира у Сагмати у Беотији из друге половине XII века и припрата Светог Илије у Солуну из XIV столећа; оне, уједно, документују две различите просторне структуре на истој схеми основе. Припрата цркве манастира у Сагмати припада типу ниских предворја. Крстообразне је

/50/ Студијска реконструкција которских звоника: М. Чанак-Медић, *Катедрала Светог Трипуна као израз уметничких прилика у Котору средином XII века,* Зборник радова Византолошког института 36 (1997) 85, 86, сл. 8 и 9.

/51/ Таквог су облика готово искључиво припрате у јерменским црквама. Њихова структура и горња конструкција су, међутим, специфичне и немају заједничких црта са структуром жичке спољне припрате. Уп. С. Х. Мнацаканян, *Архитектура армянских притворов,* Ереван 1952; B. Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, *Kunst des Mittelalters in Armenien,* Berlin 1981, 79–91.

структуре са полуобличастим сводовима у подужном и попречном правцу и са плитком слепом куполом у средишту (сл. 13).[52] Припрата цркве Светог Илије представља тип високог нартекса, као што је жички, јер поред приземља има и спрат. Остварен је тиме што је приземље засведено крстатим сводовима на истој висини у свим компартиментима (сл. 14).[53] То је такозвана приземна крипта, позната под тим називом из пероманичке архитектуре.[54] На њен спрат излазило се степеницама уграђеним у неки од зидова или смештеним у посебно одељење.



Слика 14.
Схема основе високе припрате цркве Светог Илије у Солуну из XIV века, према С. Мангоу

Постоји претпоставка да је замисао за жички ексонартекс настала угледањем на светогорске простране припрате.[55] То су такозвани *лити*, од којих је најстарији сачуван у склопу хиландарског католикона.[56] Он се типолошки разликује од жичког предворја, јер припада типу ниских припрата, али најстарији који је познат, на основу описа и ликовних представа, у католикону манастира Лавре, имао је и спрат.[57] Укупна дужина тамошње припрате била је, међутим, мања од жичке, са само два самостална носача у средишту.

Структуром и распоредом простора жичкој високој спољној припрати најсличнији је ексонартекс цркве Santa Maria dell'Ammiraglio у Палерму, познате под називом Марторана. У питању је познија етапа Марторане, коју С. Ћурчић датује у девету деценију XII века.[58] Тада су, према Ћурчићевој реконструкцији, њена дограђена спољна припрата и звоник били у истој диспозицији у односу на наос као жички ексонартекс према главном делу цркве (сл. 15). С. Ћурчић сматра да просторно решење западног дела Марторане води порекло из византијске архитектуре, као и њен главни део.[59]

Постоји још један пример изван византијског подручја који се мора имати у виду у анализи жичког ексонартекса. То је припра-

/52/ А. Орландос, *Ἡ ἐν Βοιωτίᾳ μονὴ τοῦ Σάγματα,* Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, Ζʹ, Атина 1951, 72–110, εἰκ. 5, 6.

/53/ Cf. C. Mango, *Architettura bizantina,* Venezia 1974, 277, fig. 305.

/54/ Cf. E. Kubah, V. H. Elbern, *Karolinška i otonska umetnost,* prev. V. Stojić, 62, 64, 66–71.

/55/ Уп. В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма,* 237.

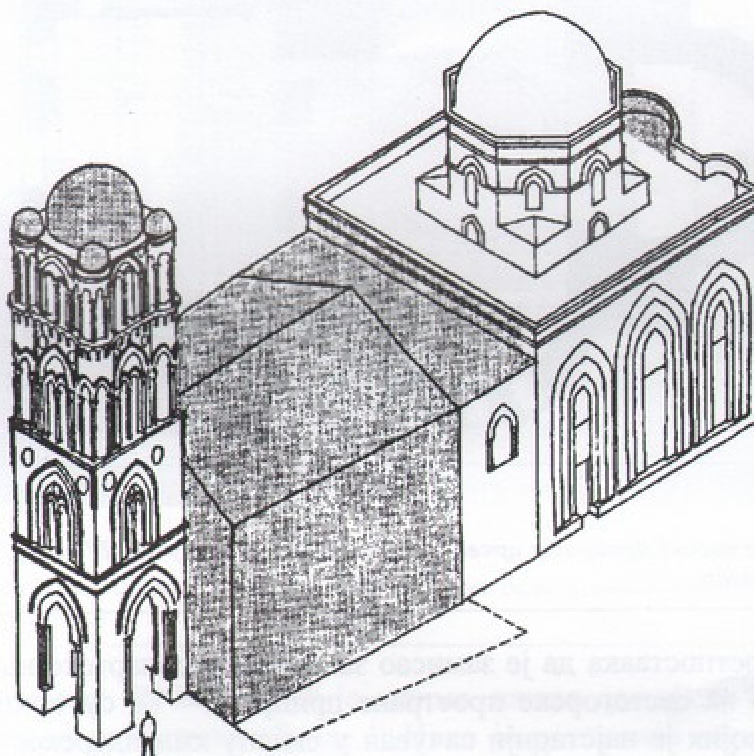
/56/ Више о литију код P. M. Mylonas, *Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar,* Хиландарски зборник 6 (1986) 29–38 и у прев. М. Драговић, 43–45.

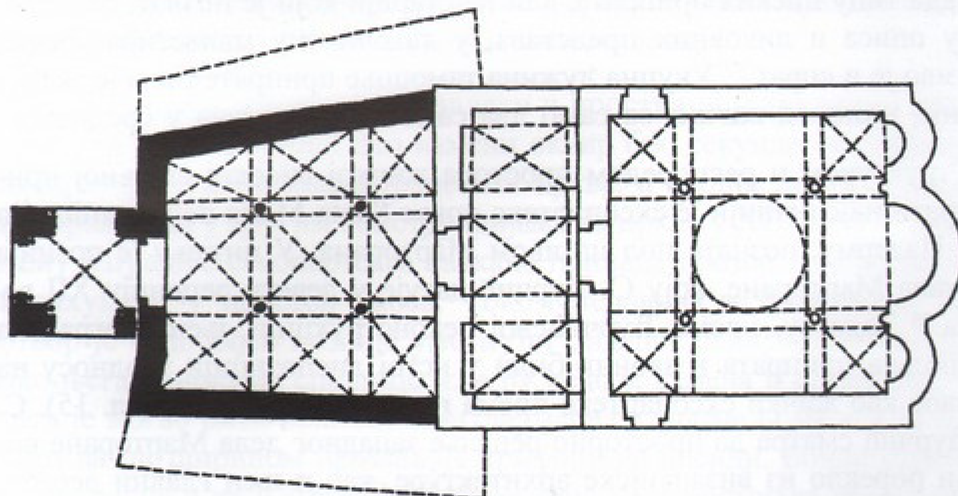
/57/ G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* 73, где је реконструисан спрат нартекса са трибином која гледа на наос и са бочним просторима где су биле капела и библиотека или келија. То је, по мишљењу Мијеа, стари тип катихумене, који су после Лавре имали Ватопед и Ивирон, а постојао је од Пантократора и Есфигмена, све до средине XVI века у Дионисију (74).

/58/ Cf. S. Ćurčić, *Architecture,* in: E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral at Palermo,* Dumbarton Oaks Studies 27 (Washington 1990) 51–53.

/59/ *Ibidem,* 64. Pl. A. I — D, Pl. A. II — D.

та катедрале у Естергому са краја XII века. Од посебне је важности околност да је она — пре него што је постала архиепископска катедрала средином XIII века — била краљевска престоничка црква у којој су крунисани угарски владари. Њој је краљ Бела III доградио пространу припрату заједно са чувеном porta speciosa пре 1196.[60] У објашњењу у легенди цртежа основе из 1756 (сл. 16), одаја обележена словом В названа је катихуменом припрате,[61] што уз већ утврђено порекло иконографског програма скулпторално обрађених делова портала упућује на мисао да је извориште идеје за естергомску припрату било у византијској архитектури.[62] О унутрашњој структури припрате у Естергому





Слика 15.

Претпостављена схема основе и изглед спољне припрате са аксијалном кулом цркве Марторане у Палерму, са краја XII века, према С. Ћурчићу

/60/ Cf. Z. László, *A középkori Esztergom*, Budapest 1983, 96.

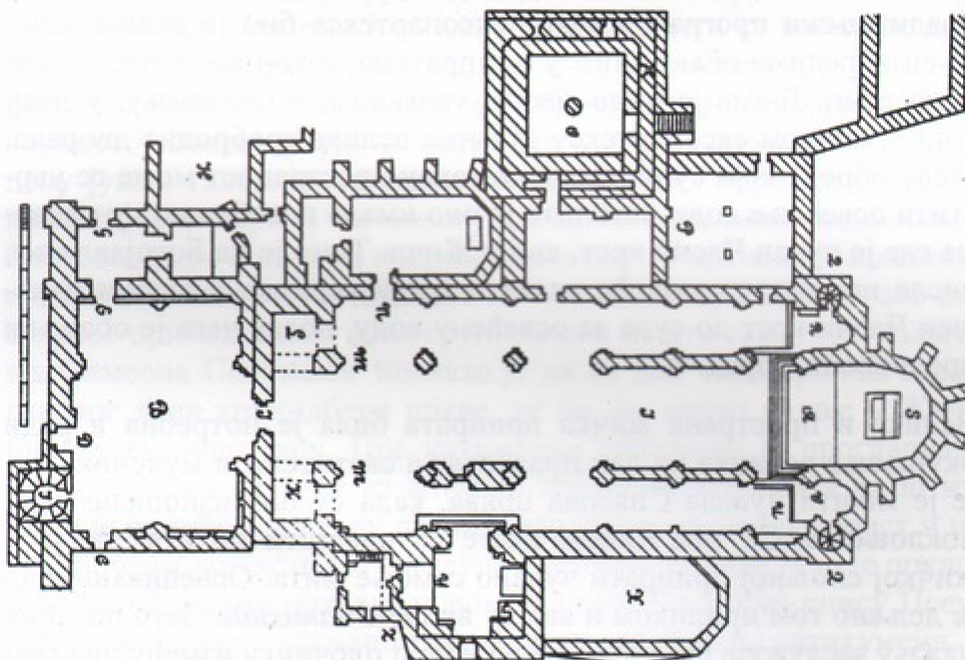
/61/ *Ibidem*, 104 и сл. на стр. 103.

/62/ О техници израде вајаног украса на порталу у Естергому и његовом иконографском програму доста је писано — cf. S. Radojčić, *Die „Porta speciosa" in Gran und deren serbischen Parallelen*, Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Band I, Festschrift für Rudolf Egger, Klagenfurt 1952, 356–366; М. Ћоровић-Љубинковић, *Естергонски западни портал и Студеница*, Зборник Народног музеја 8 (Београд 1975) 395–405. Оба научника су аргументовано доказала да је иконографска концепција скулптоване целине византијског порекла и објаснила његову појаву успостављеним везама угарског краља са византијским двором. Друкчије естергомски портал и дворску уметност краља Беле III тумачи Е. Мароши – E. Marosi, *Esztergom zwischen Ost und West, Einige Fragen ungarischer Kunst unter Bela III*, Зборник за ликовне уметности 15 (1979) 51–69. Он сматра да је угарска дворска уметност тога доба била прожета западњачком културом, а да су византијски утицаји заступљени у њој у оној мери у којој су били карактеристични за целокупну уметност XII века.

не постоје подаци, али, судећи по распореду пиластара уз обимне зидове, имала је два самостална носача у средишту, те отуда унутрашњост подељену на шест поља. Била су, вероватно, засведена крстатим сводовима, јер је постојао спрат.[63] Пошто су слободни носачи у припрати следили правац пружања колонаде међу бродовима у главном делу цркве, готово је извесно да је горњи део припрате имао трободни облик, а тако је био уобличен и спрат припрате католикона светогорског манастира Лавре, о чему сведоче старе ликовне представе (сл. 17).[64] Тако знамо да је раним високим припратама био својствен тробродни облик, како је реконструисан и жички ексонартекс.

Изложени примери изван византијског подручја, естергомска катедрала и Марторана важни су, јер сведоче о распростирању истог просторног облика припрата из Византије широко изван њених области. Та појава може се објаснити претпоставком да су подстицаји долазили из неких веома поштованих и угледних црквених средишта из Цариграда или из Палестине. Оданде су могли допрети и до Жиче.

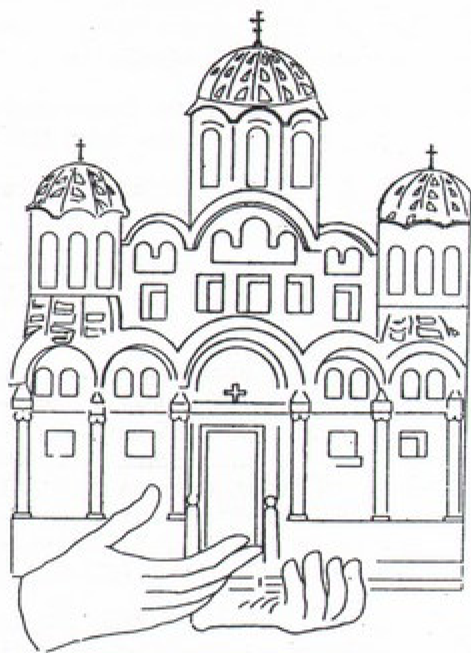
Концепција жичког западног здања са кулом по средини западне фасаде новина је у рашкој црквеној архитектури. Постоје територијално блиски примери на источнојадранском простору исте



Слика 16.
Схема основе катедрале у Естергому, према цртежу из 1756.

/63/ На прочељу је имала кулу, изнутра кружну и померену из подужне осе цркве. У њој је било смештено степениште које је водило на спрат.

/64/ Cf. G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* fig. 9, 10.



Слика 17.

Представа прочеља католикона Лавре и њене припрате са тремом, на цртежу Дидроа из 1810.

диспозиције кула у односу на главни део цркве, али из старијег предроманичког раздобља, те нису могли имати одјека у рашком градитељству почетком XIII века.[65] Жичка кула је, по свој прилици, следила византијске преседане, пре свега цариградску Свету Софију, где је на истом месту подигнут висок звоник најкасније почетком XIII века.[66] Судећи, међутим, по просторној структури и целини жичког западног здања и по његовим стилским обележјима, он је имао више градитељских узора. Његови стилски облици показују западњачке црте, што га везује за градитељство на подручјима где су црквена здања сједињавала византијску концепцију простора са спољним облицима преузетим из западноевропског градитељства. Таква обележја својствена су сакралној архитектури Зете, Апулије, норманске Сицилије и латинске краљевине у Палестини. Бројне грчке колоније и монашке заједнице пореклом из јерусалимског краљевства у Апулији[67] и на Сицилији допринеле су преношењу облика из Византије и Палестине и образовању својствене црквене архитектуре у новим срединама са западноевропским цртама у спољним облицима. Оданде је она у истом композитном облику преношена у зетско Приморје, које је дуго снабдевало Рашку искусним градитељима. Постоји, стога, више путева којима су градитељске идеје — оличене у ексонартексу жичке Спасове цркве — могле допирати у рашку средину.[68]

Програм простора

Градитељски програм жичког ексонартекса био је делом условљен обредима обављаним у припратама, о којима је претходно било речи. Њима је било место, углавном, у приземљу, у делу који у жичком ексонартексу заузима велика тробродна дворана. Међу обреде који су изискивали такву пространост може се уврстити освећење воде, зато што је оно имало посебан вид у црквама где је чуван Часни крст, као у Жичи. Тамо је на Богојављење, после поноћи, уз учешће великог броја верника у литији изношен Часни крст до суда за освећену воду, после чега је обављан предвиђени обред.[69]

Велика и пространа жичка припрата била је потребна и ради окупљања верника на дан празновања светитеља и мученика чије је мошти чувала Спасова црква, када су оне изношене ради поклоњења. Са тим чином може се повезати податак да је у жичкој спољној припрати чувано семење жита. Освећивано, оно је дељено том приликом и кад су вршене *панихиде.* Зато посебну пажњу заслужује јама откривена испод плочника између два траведа у северном броду, где је жито чувано.[70] Кад знамо да су у палестинским црквама постојали бунари и цистерне и да је вода из њих коришћена само за црквене обреде,[71] смемо претпоставити да је и жичка јама имала култну намену и да је у њој чувано жито за кољиво (τὰ κόλλυβα) и за хлебове освећене и дељене уочи дана храмовног заштитника и највећих празника, као и у дане слављења нарочито поштованих светаца.[72]

/65/ Уп. T. Marasović, *Tipologija predromaničkih i romaničkih zvonika u Dalmaciji,* Rapski zbornik, Zagreb 1987, 289–296; исти, *Zvonici u graditeljstvu ranog srednjeg vijeka u Dalmaciji,* Adrias, Zavod za znanstveni i umjetnički rad JAZU u Splitu, Split 1987, 197–205. Централно постављене звонике у подужној оси имала је црква Светог Михаила у Стону, а откопани су и остаци звоника на прочељу оближње поликонхалне цркве у Ошљу. На истом месту постоји звоник пред црквом Светог Спаса на врелу Цетине, а постојао је и пред црквом Ступови Свете Цецилије, у Бискупији (стр. 199–203, сл. 1, 5 и 6).

/66/ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, III, Les églises et les monastères,* Paris 1953, 476, где се говори о цртежу звоника Свете Софије Грелоа (Grelot) начињеном у XVII веку, кад је постојао; уп. и О. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века,* ЗЛУ 14 (1978) 7, 39, 40.

/67/ Cf. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridional,* I, Paris 1903, 691.

/68/ Изнета је претпоставка да су неимари који су градили жичку Спасову цркву и њену припрату образовани на неком од великих радилишта у Палестини и да су оданде могли доспети у Рашку из подручја Солуна, где су, такође, постојале монашке заједнице по-

Постоје још неки црквени обреди и скупови одржавани у припратама уз учешће мноштва лица, међу којима су и црквени сабори.[73] Неки од тих обреда одржавани су и у припратама других средњовековних храмова, а ниједна од њих није тако пространа као жички еконартекс.[74] Зато је разложно потражити објашњење за настанак приземне и спратне велике дворане у жичком нартексу у обредима који су одржавани само у Жичи. То су свакако црквенодворске церемоније предвиђене за крунидбене цркве, од којих су неке већ замишљане на катихумени.[75]

О обреду крунисања српских владара у средњем веку нема изворних података. О њему се суди по дворском церемонијалу предвиђеном за византијске цареве, јер је био узор не само западноевропским краљевима већ и владарима нижег ранга, као што су руски кнезови.[76] Крунисање василевса обављано је у цариградској Светој Софији, где су они по протоколу присуствовали литургији одређених великих празника. Други свечани чинови царске круне, као што су крштење, венчање, устоличење царице, обављани су, некада, у одређеним храмовима царске палате,[77] али у Рашкој и за њих је, по свој прилици, била одређена крунидбена црква.

Церемонија крунисања византијских царева позната је из неколико извора. О њој пише цар Константин Порфирогенит, поклањајући нарочиту пажњу свечаном уласку будућег владара у цркву у пратњи великог броја високих достојанственика. Улазио је право у одају за владаре: *митаторијум*. Проглашавање цара са стављањем хламиде, круне и додељивањем других инсигнија обављано је у приземљу на амвону, после чега се василевс враћао у митаторијум, где је имао трон. Ту су високи достојанственици улазили одређеним редом да би му изразили оданост и покорност.[78] Митаторијум је могао бити локализован на источном делу јужне галерије, на основу описа других церемонија истог византијског цара и на основу мозаика на њеним зидовима.[79] Ово последње остало је непромењено све до времена Палеолога, судећи по опису истог догађаја Псеудо-Кодина.[80] Из његовог опширног приказа целог тока крунисања и нешто сажетијег излагања Симеона Солунског познато је да су два чина вршена изван главног дела крунидбене цркве, те би им место радње у Жичи било у еконартексу. Пре крунисања обављано је проглашење цара уз обред преузет из античке традиције издизања на штит, чиме је будућем владару признавано право на царску власт и на предвођење војском. По Симеуну Солунском, уследило је поклоњење и изрицање похвала новом владару,[81] а према опису Псеудо-Кодина то је обављано тек после крунисања на катихумени, а тако је било и за време Константина Порфирогенита. Тамо је за ту прилику припреман подијум са троном богато украшен тканинама.[82] Опрезност у доношењу суда да ли је место последњем описаном обреду било на жичкој катихумени налаже сведочење архиепископа Данила II да је она припадала светом Сави.[83] На основу тога, у науци је преовладало мишљење да је тамо било пребивалиште првог српског архиепископа, па је претпостављe-

реклом из Палестине, уп. М. Чанак-Медић, *Архитектура жичке Спасове цркве и Радослављеве припрате,* 46, 47.

/69/ О изношењу Часног крста на Богојављење, уп. В. Петковић, *нав. дело,* 186.

/70/ Уп. О. Вукадин, *Две јаме у цркви Светог Спаса у Жичи,* у овом зборнику.

/71/ Cf. C. Enlart, *Les monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem,* vol.I, Paris 1925, 60.

/72/ Више о хришћанском карактеру бескрвне жртве и о обредима са хлебовима и освећеним житом Р. Грујић, *Црквени елементи крсне славе,* Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (Скопље 1930) 35–74; *Српски митолошки речник,* Београд 1970, s. v. *кољиво* (170), *варица* (52–54), *жито* (120–121).

/73/ Види горе нап. 6. Посебно о припрати Пећке патријаршије као саборној дворани, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд 1990, 236–239 (В. Ј. Ђурић).

/74/ Ширина жичког еконартекса износи 13,79, а дужина 12,94 m. Приближне дужине је припрата катедрале у Естергому (12 m), али је њена ширина већа (око 16 m). Међу припратама српских средњовековних цркава жичком еконартексу су мерама најближе Радослављева припрата (10,34 × 11,93 m) и припрате млађих цркава у Дечанима и Ресави (у Дечанима 11,4 × 13,7 m, а у Ресави 11 × 11,60 m). Припрате осталих цркава са којима је жичка спољна припрата упоређивана имају знатно мању дужину, око 7 m, само су им ширине различите, јер су зависиле од ширине наоса (припрата у Сагмати око 7 × 6,8 m, у Светом Илији у Солуну око 7,5 × 9,5, у католикону Хиландара 7,2 × 10,10 m). Незнатно је дужа припрата пећких цркава (8,35 m), али јој је ширина велика (28,5 m).

/75/ В. нап. 14 и 21.

/76/ О крунисању руских и грузијских владара уп. В. П. Богданов, *Чин венчания российских царей, Культура средневековой Москви XIV–XVII,* Москва 1995, 211–215; В. В. Василик, *Грузийский чин венчания на царство,* Труды XIV конференции „Славяне и их соседи: Имперялская идея в центральной, восточной и юго-восточной Европе, Ии-т славеноведение и балканистики, Москва 1995, 63–65.

/77/ Cf. Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des Cérémonies,* II, texte établi et traduit par A. Vogt, Paris 1939, 6–25 (Chapitre 48, 49, 50, 51).

/78/ *Ibidem,* 1–3.

но да је и капела у кули била његова лична богомоља.[84] Зато је жичка катихумена упоређивана са истим делом католикона светогорског манастира Лавре, где је свети Атанасије имао пребивалиште са келијом, капелом и библиотеком својих рукописа.[85]

Недавна реконструкција сликаног програма капеле у жичкој кули баца нову светлост на питање намене тамошњих спратних одаја. Идентификоване су насликане личности из горњег појаса на западном и јужном зиду куле, од чијих су представа сачувани само доњи делови, као портрети Немањића.[86] Заједно са представама у доњем појасу: архиђакона Стефана — заштитника династије Немањића, Саве Јерусалимског — монашког узора Саве Српског, и цара Константина и царице Јелене — утемељивача хришћанског царства, наговештавају да је у питању династичка капела. Њен сликани програм сличан је програму мозаика на галерији цариградске Свете Софије, са низом портрета византијских царева и царица, а тамо су биле одаје намењене владарима и њихова ложа. Та околност налаже поновно испитивање да ли је могла и у којим приликама жичка катихумена бити коришћена за потребе српског двора. Та ће испитивања започети са празницима када је краљ могао користити спратне одаје експнартекса крунидбене цркве, чак и ако је тамо била архиепископска резиденција.

Према обавештењима Псеудо-Кодина, византијски цар је, уочи дана Јована Хризостома и Успења Богородице, проводио ноћ у соби патријарха на галерији Свете Софије, одакле се следећег дана спуштао на литургију.[87] По угледу на те обичаје, у Спасовој цркви могло је бити уведено свеноћно бдење уочи храмовне славе и уочи највећих хришћанских празника и када су слављени архиђакон Стефан и свети Сава Јерусалимски. У таквим приликама краљ је са великодостојницима из своје свите по свој прилици примао причест у тој капели.[88]

Пошто је готово извесно да су постојали празници када је краљ проводио ноћ на катихумени, отвара се могућност да је у њеној великој пространој дворани обављано и поклоњење новокрунисаном краљу у обреду о којем је на почетку било речи. Неке друге церемоније током боравка краљева у Спасовој цркви сличне природе могле су бити, такође, тамо одржаване, поготово свечаности окончаване заједничким обедом свих учесника, ако је катихумена била повезана са оближњом палатом мостом, као катихумена цариградских Светих апостола са царском палатом.[89] У исту врсту церемонија, са великим бројем учесника, могу се уврстити и неки обреди приликом крштења, венчања и устоличења краљице.

Тешко је утврдити да ли је жичка катихумена као архиепископска резиденција могла имати још неке функције владарског митаторијума, јер јој нису непосредне паралеле одељења такве намене за василевсе и руске кнежеве. Одаје византијских царева на галерији Свете Софије цариградске, о којима је било речи, биле су у просторном погледу сложеније, а и намена им је била вишеврснија, али су служиле првенствено као ложе из којих су царе-

/79/ Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des Cérémonies,* I, 104, 116, 147, 148, 155; C. Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul,* Dumbarton Oaks Studies VIII (Washington 1962) 37, 38.

/80/ Pseudo-Kodinos, *Traité des offices, Introduction,* Trad. par J. Verpeaux, Paris 1966, 252–273.

/81/ *Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Өессалоникийского,* Писания св. отцев и учителей церкви, Санктпетербургъ 1856, репр. Москва 1994, 196–201.

/82/ Pseudo-Kodinos, *op. cit.,* 269.

/83/ Данило Други, *Живоши краљева и архиейискойа срйских,* 160, где је наведено: „… а преосвећени кир Сава свагда га (Арсенија) посматраше својим очима од своје катихуменије, која је тако место, на коме стојаше да је добро могао видети све што је чињено унутра у божанственој цркви …“

/84/ В. J. Ђурић, *Свеши Сава и сликарсшво његовог доба,* 251; исти, *Рашко и йриморско градишељсшво,* 391. О катихумени као пребивалишту архиепископа Саве I говори и Ђ. Бошковић, уп. н. 16.

/85/ Уп. В. Кораћ, *Свеши Сава и йрограм рашког храма,* 239; М. Чанак-Медић, *Сйасова црква,* 71.

/86/ Према саопштењу Г. Суботића, *Најсшарији йоршреши Немањића у Жичи,* изложеном на научном скупу у Жичи 18. августа 1995.

/87/ Pseudo-Kodinos, *op. cit.,* 242, 245.

/88/ Кад се византијски цар причешћивао на катихумени, тај се чин обављао у капели где је постојала стална или портативна трпеза (Constantin VII Porphyrogénète, *op. cit.,* I, 145).

/89/ У Светим апостолима, где је постојала одаја за цареве на катихумени над нартексом, а у близини царска палата, катихумена је била мостом спојена са њом. У Жичи су сасвим близу северног зида ексонартекса откривени јаки темељи неких старијих зграда. По предању које је забележио Давидовић, тамо су били краљевски дворови. Уп. Д. Давидовић, *Жича монастырь у Сербіи, зиданъ између 1190 и 1224 год.,* Сербске лѣтописи IV (Будим 1828) 11.

ви пратили литургију и у оближњој капели — евктириону (τὸ εὐκτήριον) примали причест.[90] Оданде је цар повремено силазио у наос да би учествовао у литургији. За ту сврху, као и да би се патријарх попео када је цару давао причест, постојале су дрвене степенице које су митаторијум повезивале непосредно са олтарским простором.[91] То се могло остварити благодарећи просторним условима на јужној галерији Свете Софије, која је, иначе, шира од галерије над нартексом. Ту су у средњи део галерије могли стати сви достојанственици из цареве пратње, како је дворским церемонијалом било предвиђено, а могао је бити образован и евктирион за василевса у једној од одаја у југоисточном делу галерије.[92] Исти услови нису постојали у свим црквама у којима је цар, по протоколу, присуствовао литургији и где је примао причест. Примера ради, поменимо два угледна цариградска храма: цркву Влахерне и Свете апостоле. У обе цркве василевс је са катихумене изнад нартекса пратио литургију, а тамо се и причешћивао.[93] Ниједно од изложених решења није било потпуно примењено у Жичи. Са тамошње катихумене, ни после пробијања широког отвора на источном зиду, није могла бити у целини праћена литургија, као са галерије над нартексом поменутих цариградских цркава, иако је тај отвор конципован са мишљу да се оданде виде обреди у приземљу. Између наоса и унутрашње припрате зид је, наиме, постојао до краја XIII века, што је утврђено током недавних истраживања.[94] Тај податак може се, ипак, ускладити са сазнањем о пробијању широког отвора у време кад је зидан ексонартекс претпоставком да су на зиду између наоса и унутрашње припрате одраније постојали отвори на погодном месту, или да су отворени једновремено кад и прозор на катихумени. У том случају се литургија могла пратити са катихумене, али само делом. То можда није било сметња да краљ део литургије оданде прати, али би и тада, по свој прилици, имао престо у наосу, по угледу на старије обичаје примењиване у црквама где нису постојале над нартексом спратне одаје — поготово кад знамо да се тај обичај одржао и да су тамо имали престоле потоњи српски владари.

Најстарији податак о месту српског владара у цркви постоји за Стефана Дечанског. Он је наручио за себе камени престо који још увек стоји уз југозападни стубац поткуполног простора, окренут олтару.[95] На том месту — наспрам представе првог српског архиепископа Саве — у пећким Светим апостолима био је средином XIV века постављен престо намењен патријарху,[96] док је владарски трон у тој цркви, вероватно, стајао уз северозападни угао северне певнице наспрам представе Симеона Немање. Може се стога претпоставити да је тако било већ раније у Жичи. Ако је та претпоставка тачна, онда је српски краљ и причест примао у наосу у току литургије или у олтарском простору, као када је крунисан.[97]

Кула на прочељу, која је изнад приземља имала одаје различите намене на три нивоа, била је функционално повезана са катиху-

/90/ Постоји претпоставка да место цара за време литургије у Светој Софији није било устаљено. Према тумачењу Томаса Метјуа — описа места за цареве Павла Силенцијарија — у Јустинијаново време царева ложа се налазила у приземљу (T. F. Methews, *op. cit.*, 134). Уклесана удубљења у поду уз југоисточни стубац поткуполног простора узео је, стога, као доказ да је стајала на том месту (*ibidem*, pl. 87, 88). Међутим, место о којем Силенцијарије говори Сирил Манго је протумачио као простор митаторијума (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453, Sources and Documents*, New Jersey 1972, 85 n. 138). Па ипак, у неким приликама цар је у Светој Софији стајао у приземљу (Constantin Porphyrogénète, *op. cit.*, 154), што говори да је тамо са више места пратио литургију, док је у неким другим храмовима ложа, резервисана за цара, била изнад нартекса. Цариградска Света Софија била је узор трима руским катедралним храмовима где су на источном делу јужне галерије постојале ложе и митаторијуми за руске кнежеве. Тамо је ложа била на другој, а митаторијум на првој галерији (уп. И. Комеч, *Древнорусское зодчество конца X – начала XII в.*, Москва 1987, 183–184, са старијом литературом; Г. М. Штендер, *Композиционные особенности трех древнерусских Софийских Саборов в их связи литургией*, Византинороссика 1 (Санкт-Петербург 1995) 299–301.

/91/ Степенице које су водиле у митаторијум помиње на више места Константин Порфирогенит, па је познато да су биле дрвене (*op. cit.*, 145, 155).

/92/ У коментару књиге о церемонијама Константина Порфирогенита, Алберт Вог митаторијум тумачи као неку врсту салона; испред њега је био евктирион окренут цркви. Оданде је, по његовом мишљењу, цар пратио литургију. Ту је, како мисли Вог, постојао и један триклинијум (Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des cérémonies*, Commentaire par A. Vogt, Paris 1935, 61).

/93/ Уп. Constantin VII Porphyrogénète, *op. cit.*, 139–141; Commentaire, 81, где се говори о месту митаторијума у Светим апостолима и у цркви Светог Сергија и Вакха. На оба места био је, по мишљењу Вога, над нартексом.

/94/ Уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква*, 28–65. Више о археолошким истраживањима, током којих је дошло до података о томе в. Д. Минић, *Археолошки подаци о манастиру Жичи*, у овом зборнику.

/95/ Ђ. Бошковић, *Архитектура, Манастир Дечани*, Београд 1941, 102, 103.

меном и тиме доприносила њеном и иначе сложеном програму. Куле су, као што је познато, од најранијих времена биле место култа, а у склопу манастира рано су постале омиљено пребивалиште њихових оснивача и истакнутих хришћанских личности.[98] Отуда сам претпоставила да је тамо била келија архиепископа Саве I, имајући у виду првенствено место келије Саве Освећеног у његовом манастиру.[99] Раније је изнета мисао да је у тој одаји био трезор; међутим, томе противуречи њена дрвена горња конструкција, јер је чини за ту намену непогодном.[100] Скевофилакион се ни другде на катихумени није могао образовати, судећи по већ поменутим остацима спратног дела, јер они указују да на простору између куле и старијег дела храма није могао бити одвојен засведен простор погодан за такву намену. Часни крст и друге реликвије, када нису излагане у цркви, могле су бити чуване у ђаконикону чија просторна издвојеност у рашким црквама, како је већ примећено, наговештава управо такву намену.[101]

Ако су изложена испитивања могуће намене жичког експнартекса и његових спратних одаја исправна, на његовој катихумени су обављани многи дворско-црквени обреди и церемонијали двора, чак и ако је тамо било пребивалиште архиепископа. У склопу његовог програма свакако су одржавани скупови теолошке природе у знак сећања на најважније догађаје из историје хришћанске цркве, пре свих на Тајну вечеру и Силазак Светог духа, што је обележавано у спратној одаји у славној Мајци свих хришћанских цркава на Сиону, на који се жичка Спасова црква такође угледала и чијем је унутрашњем садржају тежила.[102]

*

Експнартекс жичке Спасове цркве, чији су архитектура и програм истраживани, представљао је у функционалном смислу сложен организам, а у архитектонском погледу упечатљиво здање, којим је целина надограђена у просторну творевину сложене спољне артикулације (сл. 18). Својствено јој је било гомилање крупних волумена у смеру подужне осе и њихово степеновање и уздизање према западу. Одабран да буде највиши у хијерархији српских цркава, Спасов дом је допуњаван и програмски усавршаван, у највећем степену доградњом спољне припрате којом су створене просторне могућности за обављање сложених дворско-црквених обреда и за духовно уздизање и усавршавање по најстрожим монашким мерилима. То је постигнуто смештањем пребивалишта старешине манастира и архиепископа у кулу, док је тамошња капела, поред тога што је њему била намењена, сликаним призорима сведочила о легитимности младе династије Немањића и о њеном ослонцу на утемељиваче хришћанског царства и свете заштитнике.[103] Програмски, капела је срећно повезана са пространом тробродном дворaном на катихумени намењеној скуповима не само теолошке већ и дворскорелигијске садржине. Отуда се у програму западног здања Спасове цркве препознају градитељске идеје заступљене у програму припрата других

/96/ Уп. В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка йатријаршија,* 178 (В. Кораћ).

/97/ За причешћивање византијских царева у олтару, уп. Constantin VII Porphyrogénète, *op. cit.*, I, Commentaire, 152. У олтару су се причешћивали и на свечаним литургијама када су се укључивали у Велики вход. Руски кнезови нису имали право да учествују у литургији, што се могло односити и на друге владаре истог ранга, уп. Г. М. Штендер, С. И. Сивак, *Архитектура интерьера новгородского Софийского Собора и некоторые вопросы богослужения,* Византинороссика I (Санкт-Петербург 1995) 293.

/98/ Више о значењу и намени кула код S. Popović, *The Pyrgos in the late byzantine monastic Context,* у овом зборнику радова. О стлпу и подвизивању на њему са примерима аксијално постављених кула и са паралелама из византијске црквене архитектуре: S. Ćurčić, *Alexander's Tomb: A Column or a Tover?,* Τὸ Ἑλληνικόν, Studies in Honor of Speros Vryonis, Fr., II, Byzantinoslavica, Armeniaca, Islamica, the Balkans and Modern Greece, New Rochelle, New York 1983, 26–48.

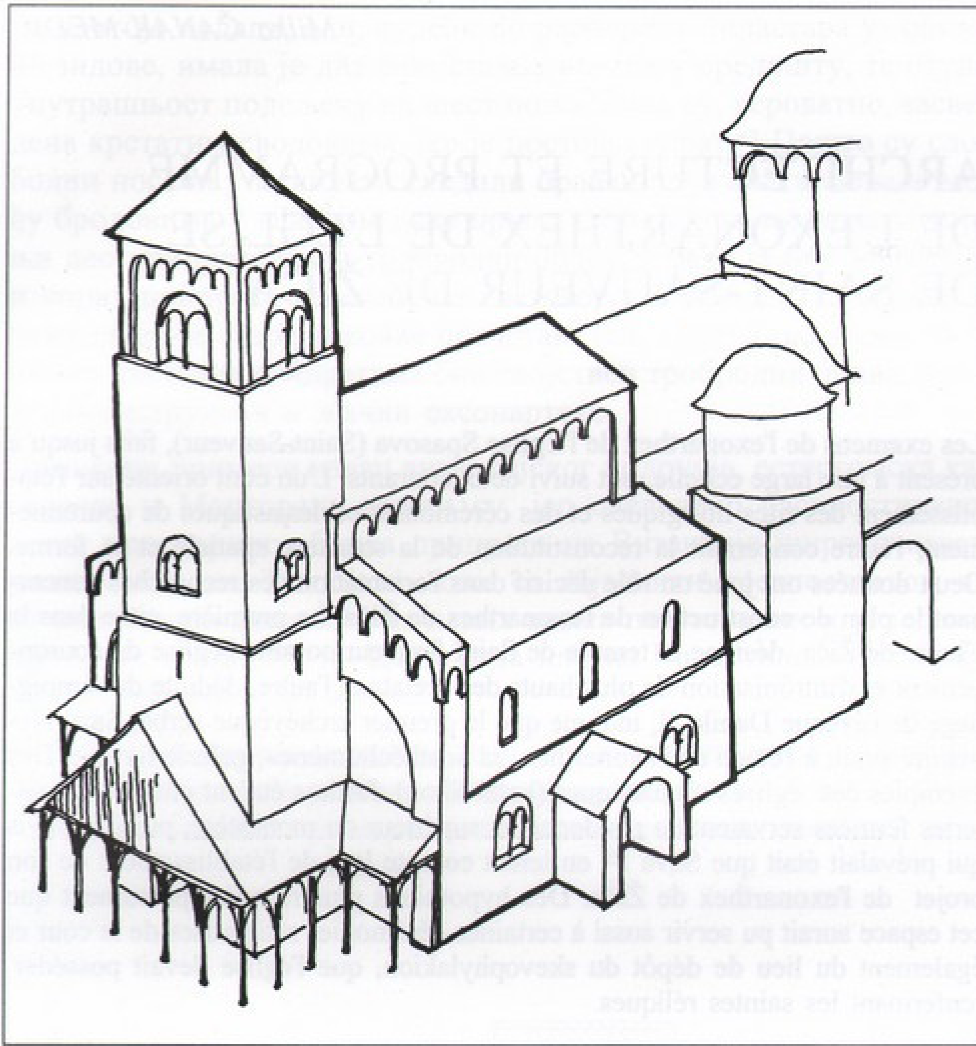
/99/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква,* 71.

/100/ Изношење Часног крста на дан празника његовог Уздизања обављано је у цариградској Светој Софији свечано, уз улазак цара и његове свите у одају у којој је чуван, уп. Constantin VII Porphyrogénète, *op. cit.*, I, 116–118, што са своје стране искључује да је у Жичи то могло бити обављано у неподобној одаји испод капеле у кули.

/101/ М. Шупут, *О йросшору и о његовој функцији у црквеној архишекшури из времена свешог Саве,* Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1995, 193–201.

/102/ О спратној одаји „Горњици" у Сионској цркви, уп. В. Ј. Ђурић, у *Пећка йатријаршија,* 50.

/103/ Према саопштењу Г. Суботића, *Најсшарији йоршреши Немањића у Жичи,* на овом научном скупу.



Слика 18.

Аксономешријски ӣриказ идеалне реконсшрукције сӣолне ӣриӣраше Сӣасове цркве

славних крунидбених богомоља: у храму уз који су столовали васељенски патријарси и где су крунисани василевси, у крунидбеној цркви угарских краљева у Естергону и руских кнезова у Кијеву и Новгороду, или у цркви Светог гроба, где су крунисани латински краљеви.

Milka ČANAK-MEDIĆ

ARCHITECTURE ET PROGRAMME DE L'EXONARTHEX DE L'ÉGLISE DE SAINT-SAUVEUR DE ŽIČA

Les examens de l'exonarthex de l'Eglise Spasova (Saint-Sauveur), faits jusqu'à présent à une large échelle, ont suivi deux courants. L'un était orienté sur l'établissement des rites liturgiques et des cérémonies ecclésiastiques de couronnement, l'autre concernait la reconstitution de la structure spatiale et sa forme. Deux données ont joué un rôle décisif dans l'orientation des recherches concernant le plan de construction de l'exonarthex de Žiča. La première, citée dans la Charte de Žiča, désigne le temple de Saint-Sauveur comme l'église de couronnement et d'intrônisation de plus hauts des prélats et l'autre, déduite du témoignage de l'évêque Danilo II, indique que le premier archévêque serbe, Sava Nemanjić avait, à l'étage de l'exonarthex, sa «cathéchumène», galerie fermée. Des exemples des églises monastiques (katholikon) d'Athos étaient cités ou les galeries fermées servaient de résidence au supérieur du monastère, puisque l'avis qui prévalait était que Sava I^{er} en tenait compte lors de l'établissement de son projet de l'exonarthex de Žiča. Des hypothèses plus récentes présument que cet espace aurait pu servir aussi à certaines cérémonies religieuses de la cour et également du lieu de dépôt du skevophylakion, que l'église devait posséder, renfermant les saintes réliques.

Les hypothèses précédentes sur la structure spatiale de l'exonarthex de Žiča ne reposaient que sur des informations matérielles insuffisamment vérifiées. Ce n'est que récemment que les vestiges de l'exonarthex de Žiča ont pu être examinés et les résultats ont permis un jugement plus juste sur les formes primordiales de cet édifice et de son articulation extérieure, ce qui est exposé en détail dans la présente communication. Grâce à l'analyse des caractéristiques typologiques, compte tenu des parallèles, la reconstitution idéale de l'exonarthex a pu être proposée. Il est établi qu'il appartient au type de hauts narthex aux salles du corps à trois nefs en deux niveaux.

Dans l'étude de l'exonarthex les cérémonies exigeant un vaste espace ont été séléctionnées en tant qu'indication du programme de construction. Parmi les cérémonies l'Epiphanie aurait pu figurer, puisque les églises possédant des particules de la Sainte Croix, dont celle de Žiča, portaient en processions les saintes reliques le jour de la fête dans l'exonarthex, qui abritait le bénitier et l'eau y était sacrée. Les fêtes des saints et martyres dont l'église conservait les ossements, exigeaient également un grand espace, car les ossements sortis dans l'exonarthex étaient présentés aux fidèles qui leur rendaient hommage. La fosse-dépôt de blé, dégagée par des fouilles archéologiques dans le narthex extérieur se rattacherait à ces fêtes et aux jours des panichides, car le froment servait probablement au «kolivo» (τὰ κόλλυβα) et au pain bénit distribué alors et les jours des patrons du temple et des fêtes chrétiennes.

Puisque de nombreuses autres cérémonies avaient lieu également dans d'autres narthex en présence d'une multitude de gens et pourtant aucun de ces narthex n'est aussi vaste que celui de Žiča, l'auteur a considéré utile de chercher la raison de ces deux grandes salles, celle du rez-de-chaussée et celle

de l'étage, dans les cérémonies qui n'avaient lieu qu' à Žiča et ce sont les cérémonies religieuses de la cour. Les cérémonies semblables de la cour byzantine et les lieux de leur célébration ont été examinés en détail, en tennant compte de la pratique dans les trois églises cathédrales — répliques de Sainte-Sophie par leur programme — où les princes russes étaient intrônisés ou bien où ils assistaient simplement aux cérémonies. Ces études ont permis l'hypothèse que l'exonarthex de Žiča était l'endroit où les souverains étaient proclamés avant le couronnement et acclamés après la cérémonie. Malgré son appartenance à l'archévêque Sava I^{er}, c'est dans la partie à l'étage que le roi serbe veillait la nuit avant certaines fêtes. La pratique à Sainte-Sophie de Constantinople nous permet de supposer que les rois serbes y veillaient la nuit précédant les plus grandes fêtes chrétiennes et celles des protecteurs de la dynastie. Il est vraisemblable que le roi, avec ses dignitaires, recevait l'eucharistie dans la chapelle de la tour, dont le programme peint indique qu'elle était la chapelle dynastique.

Il n'a pas été possible d'établir si la galerie close, résidence de l'archévêque, pouvait avoir certaines des fonctions du mitatorium royal, mais il est possible qu' à des occasions exceptionnelles certaines cérémonies s' y déroulaient, telles que des baptêmes, des mariages ou le couronnement de la reine.

Prenant comme point de départ que les tours étaient les lieux de résidence préférés des fondateurs des monastères et des personnalités chrétiennes en vue, on peut supposer qu' à Žiča également cet édifice, relié à ladite galerie en un grand ensemble fonctionnel, était l'espace réservé à la cellule du premier archévêque serbe Sava Nemanjić.

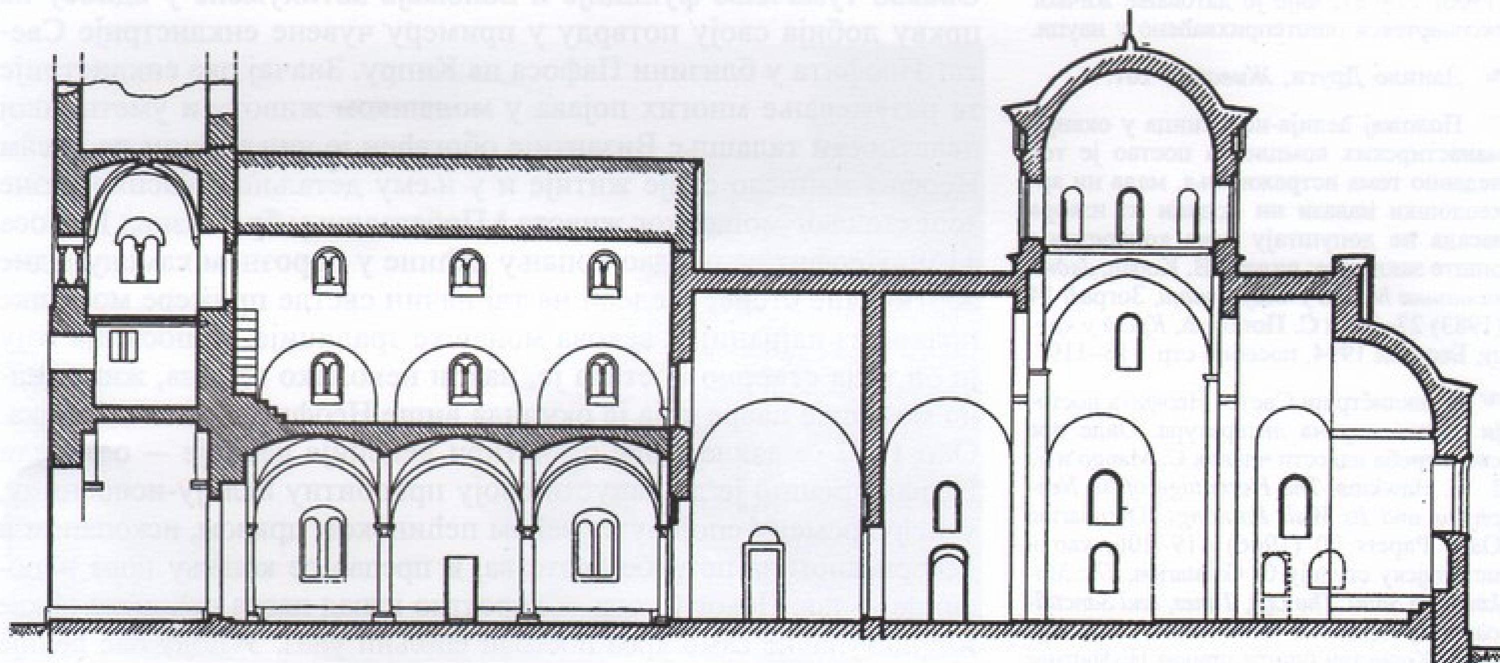
Слободан ЋУРЧИЋ

СМИСАО И ФУНКЦИЈА КАТИХУМЕНА У ПОЗНОВИЗАНТИЈСКОЈ И СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ

Појава катихумена (или катихуменија, гр. κατηχουμενεῖον) у српској црквеној архитектури запажена је одавно, а њиховим смислом и значајем бавило се више научника. Последњи пут је о овом проблему писала покојна Иванка Николајевић у зборнику радова са студеничког симпозијума.[1] Подробно разматрајући архитектуру сачуваних споменика, писане изворе, као и модерну историографију која се односи на овај проблем, она је углавном подвукла мишљења ранијих истраживача да својим положајем и функцијом катихумена у ствари води порекло из царске архитектуре, те да се стога њена појава мора разматрати у контексту царске иконографије и црквене архитектуре Цариграда. Уз дужно поштовање према покојној колегиници Николајевић, циљ овог рада је да се образложи потпуно супротно мишљење, како о пореклу тако и о смислу катихумена у позновизантијској и српској црквеној пракси.

Најпознатији пример катихумене у српској црквеној архитектури несумњиво је жички. Иако архитектонски битно измењена у

/1/ И. Николајевић, *Ексонартекс Дома Спасовог у Жичи,* Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 447–54, где је цитирана и сва старија литература.



Слика 1.
Жича — црква Вазнесења; подужни пресек, реконструкција (цртеж: Ђ. Бошковић)

току многих каснијих рушења и обнова, она представља изворни пример увођења овог простора у српску црквену архитектуру (сл. 1).[2] Значај жичке катихумене је, наравно, неизмерно повећан чињеницом да о њој пише Данило II у житију архиепископа Арсенија.[3] Ту стоји да је први српски архиепископ, Сава, посматрао чинодејствовање свог наследника Арсенија „својим очима од своје *катихуменије*, која је такво место, на којем стојаше да је добро могао видети све што је чињено унутра у божанственој цркви“.[4] На основу овог драгоценог податка извлачени су многи закључци, укључујући и претпоставку да се призиђивање спољашње припрате са звоником и катихуменом одиграло негде између 1219 (тј. после проглашења српске црквене аутокефалности) и 1234 (тј. пре силаска св. Саве са архиепископског престола и његовог одласка на друго путовање у Свету земљу).[5] До сада, међутим, није посвећено довољно пажње чињеници да овај текст даље каже да „Преосвећени кир Сава имајући у телу живот бестелесних (анђела) … *одрекавши се свеѿа и свега шѿо је у свеѿу* усхте да походи света места…“.[6] Даље из текста сазнајемо да је Сава, после дугог размишљања, одабрао и посветио Арсенија као свог наследника и тек онда кренуо на пут у Свету земљу, што ће рећи да се он прво био повукао у *ћелију-исџосницу* у оквиру самог манастира. Поставља се питање где се налазила Савина ћелија-испосница у Жичи.[7] Као могућност — до сада неиспитану — Данилов текст индиректно наговештава да је баш жичка катихумена можда била Савина испосница. Другим речима, спрат изнад жичког есонартекса могао би да представља неку врсту стамбеног простора — у суштини испосницу — у коју се бивши архиепископ био повукао да би уживао у духовном миру, али не и потпуно одвојен од своје цркве.

Овакво тумачење функције и положаја катихумене у односу на цркву добија своју потврду у примеру чувене енклистрије Светог Неофита у близини Пафоса на Кипру. Значај ове енклистрије за разумевање многих појава у монашком животу и уметничкој делатности тадашње Византије обогаћен је чињеницом да је сâм Неофит написао своје житије и у њему детаљно објаснио разне аспекте свог монашког живота.[8] Побегавши у брда изнад Пафоса 1159, Неофит се предао копању пећине у порозном камену једне вертикалне стене, следећи на тај начин светле примере монашке праксе из најранијих векова монашке традиције. Испосница коју је он тада створио постала је, након неколико година, жижа једне монашке лавре која је окупила више Неофитових следбеника. Око 1197 — дакле више од четири деценије касније — остарели Неофит решио је да напусти своју првобитну ћелију-испосницу, у међувремену спојену са већом пећинском црквом, ископаном и декорисаном за потребе братства, и предао се копању нове испоснице — тзв. Новог Сиона — директно изнад наоса пећинске цркве и приступачне само кроз посебан спољни улаз. У поду ове ћелије Неофит је направио отвор кроз који је успостављена директна веза са црквеним простором и кроз који је он могао јасно да прати ток службе и појање братије, без компромитовања свог испосничког статуса (сл. 2). Положај нове Неофитове испоснице следио је низ

/2/ М. Чанак-Медић и О. Кандић, *Архиѿекѿура џрве џоловине XIII века, I. Сџоменици срџске архиѿекѿуре средњег века. Корџус сакралних грађевина,* Београд 1995, 31–36, са резултатима истраживања обављених у току недавних обимних конзерваторских радова на споменику.

/3/ Данило Други, *Живоѿи краљева и архиеџискоџа срџских. Службе,* приред. Г. Мак Данијел и Д. Петровић, Београд 1988, 160.

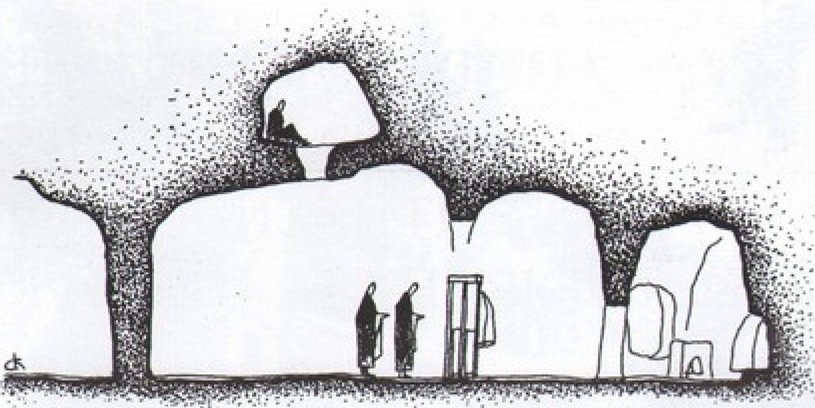
/4/ *Исѿо,* 160.

/5/ В. Петковић, *Жича,* Старинар 1 (1906) 174–87, чије је датовање жичког есонартекса општеприхваћено у науци.

/6/ Данило Други, *Живоѿи,* 161.

/7/ Положај ћелија-испосница у оквиру манастирских комплекса постао је тек недавно тема истраживања, мада ни археолошки налази ни подаци из извора засада не допуштају неке конкретније опште закључке; видети В. Кораћ, *Једна монашка ћелија у Сѿуденици,* Зограф 14 (1983) 27–30, и С. Поповић, *Крсѿ у кругу,* Београд 1994, посебно стр. 118–119.

/8/ О енклистрији Светог Неофита постоји богата научна литература. Овде пре свега треба навести чланак C. Mango и E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings,* Dumbarton Oaks Papers 20 (1966) 119–206, као и историјску студију C. Galatariou, *The Making of a Saint. The Life, Times, and Sanctification of Neophytos the Recluse,* Cambridge 1991. Користан општи приказ Неофитове испоснице и каснијег манастира, у контексту времена у коме су настали, може се наћи у R. Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and Its Icons,* London 1985, глава 6.



Slika 2.
Пафос, Кипар — испосница св. Неофита, попречни пресек, реконструкција око 1197 (цртеж аутора)

претходних корака у развоју овог комплекса, којима је Неофит указивао на свој јединствени, светитељски статус још за свог живота. Његова нова испосница је на то указивала и својим физичким положајем — директно изнад наоса цркве — као и чињеницом да је њен отвор био вешто уклопљен у иконографију сликане декорације. Фигура Христа из композиције Вазнесења Христовог, на пример, била је насликана тако да је изгледало да он нестаје у вертикалном отвору који води нагоре, односно директно у Неофитову испосницу (сл. 3). Пошто ова сликана композиција дочарава тренутак Христовог узношења на небо, вешто је створена илузија да су простор Неофитове испоснице и небо истоветни. У овој испосници усамљени Неофит провео је последњих осамнаест година свог земаљског живота и у њој се и упокојио.



Slika 3.
Пафос, Кипар — испосница св. Неофита, наос цркве, свод са фреском Христовог Вазнесења и отвором „Новог Сиона" (фотографија аутора)



Слика 4.
Мистра — Богородица Перивлепта, изглед с југа (фотографија аутора)

Везу између ове, пећинске испоснице и зидане црквене архитектуре лакше ћемо схватити ако се осврнемо на један доста каснији пример — цркву Богородице Перивлепте у Мистри, која се датује у трећу деценију XIV века (сл. 4).[9] Ова необична манастирска црква по много чему одудара од типичне црквене архитектуре. Оно што одмах пада у очи јесте да је она призидана уз једну стену, из нама непознатих разлога (сл. 5). Њена неправилна основа открива, између осталог, да се њена олтарска апсида не налази, као што је уобичајено, на истоку, већ на југозападу, док је главни улаз у цркву на југоистоку (који би, релативно говорећи, одговарао северној страни типичне цркве) — дакле, у сваком случају не на уобичајеној, западној страни. Сем тога, овај необични улаз делимично је усечен у стену. Директно изнад њега, у истој стени, налази се једна пећинска просторија у коју се улази посебним спољним степеништем; она комуницира са ентеријером цркве кроз један велики дводелни отвор који по својим облицима одговара једном прозору. Од посебног је значаја да је испод овог прозора смештена композиција Успења Богородице, која се обично налази на западном зиду, изнад уобичајеног места улаза у наос (сл. 6). Иконографија Успења Богородице подразумева присуство небеске сфере у горњем делу композиције, обично симболички приказане присуством отворених врата која чувају анђели. Може се закључити да је стварни отвор овде намерно интегрисан у композицију Успења, на сличан начин — и са истим сиболичким циљем — као што је то био случај са композицијом Вазнесења Христовог у Неофитовој испосници код Пафоса. Стога се може закључити да је, у случају Перивлепте у Мистри, једна постојећа пећинска испосница свесно претворена у катихумену, вешто интегрисану у архитектуру нове манастирске цркве.

Све је ово од посебног значаја у разматрању питања катихумена у српској црквеној архитектури. Овде ћемо се укратко осврнути на катихумену Грачанице, о којој сам и сâм већ раније писао,

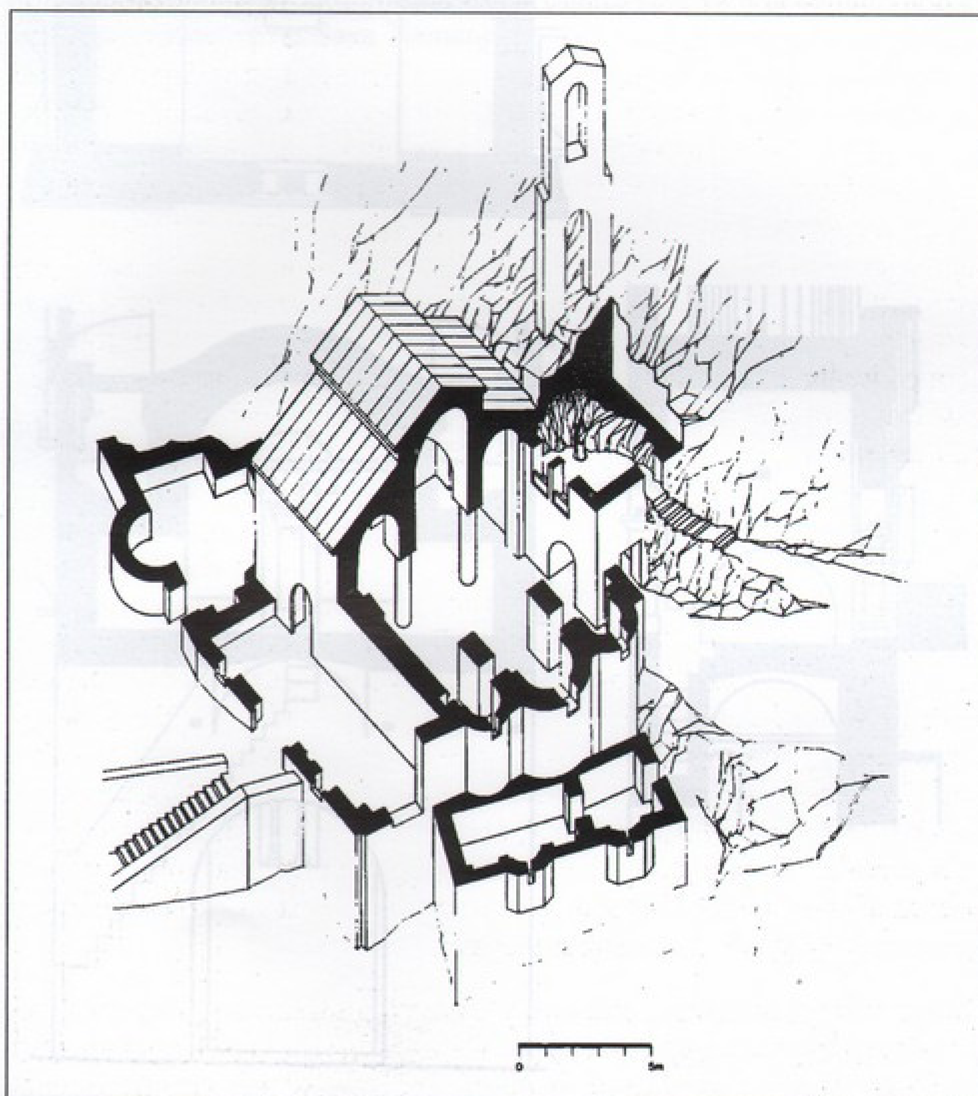
/9/ Архитектура Мистре је недовољно обрађена у поређењу са другим центрима позновизантијске епохе. За основне архитектонске податке који се тичу Перивлепте још увек се мора консултовати G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grece aux XIVe et XVe siècles,* Paris 1910, tab. 28.

али без дубљег улажења у питање њене функције (сл. 7 и 8).[10] У том погледу је колега Бранислав Тодић у свом делу наше заједничке монографије о Грачаници био много смелији. Разматрајући функцију једине спратне просторије у Грачаници, он пише: „Нема сумње да је просторија изнад грачаничке припрате имала функцију катихумене и да је служила липљанском епископу да одатле, у појединим тренуцима прати службу".[11] Овом приликом желео бих да исправим и допуним себе и свог колегу Тодића. Мислим, наиме, да је и грачаничка катихумена, у ствари, била планирана као будућа ћелија-испосница.

Узимајући у обзир, прво, *практичне* разлоге, треба имати у виду да су врата кроз која се улази у катихумену на висини од 150 cm изнад пода опходног брода цркве у којем се налазе. Друго, сâмо степениште — које се састоји од двадесет и једног грубо тесаног неправилног степеника — једва је 60 cm широко и свега око 120 cm високо. Све ово максимално отежава приступ овој просторији и доводи у сумњу било какву церемонијалну функцију која би се ту евентуално могла одвијати.[12]

Разматрајући иконографски склоп ове просторије, налазимо да је њен унутрашњи дводелни отвор у директној вези са композицијом





/10/ С. Ћурчић, *Грачаница. Историја и архитектура,* Београд–Приштина 1988, 53, 57.

/11/ Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство,* Београд–Приштина 1988, 135.

/12/ С. Ћурчић, *Грачаница,* 50, 53.

Слика 5.

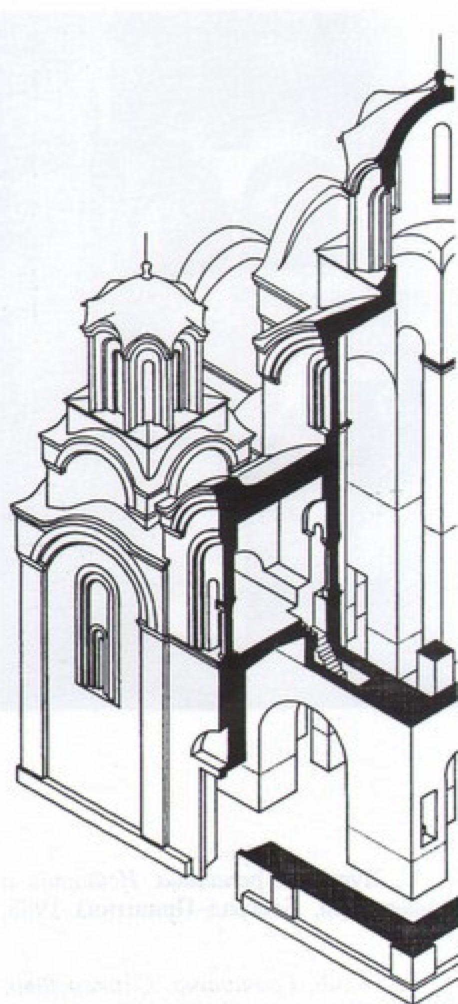
Мистра — Богородица Перивлепта, аксонометријски пресек, гледано са запада (цртеж аутора, исцртао J. Kelly)

Слика 6.

Мистра — Богородица Перивлепта, наос, поглед ка улазу, југоисточни зид (фотографија аутора)

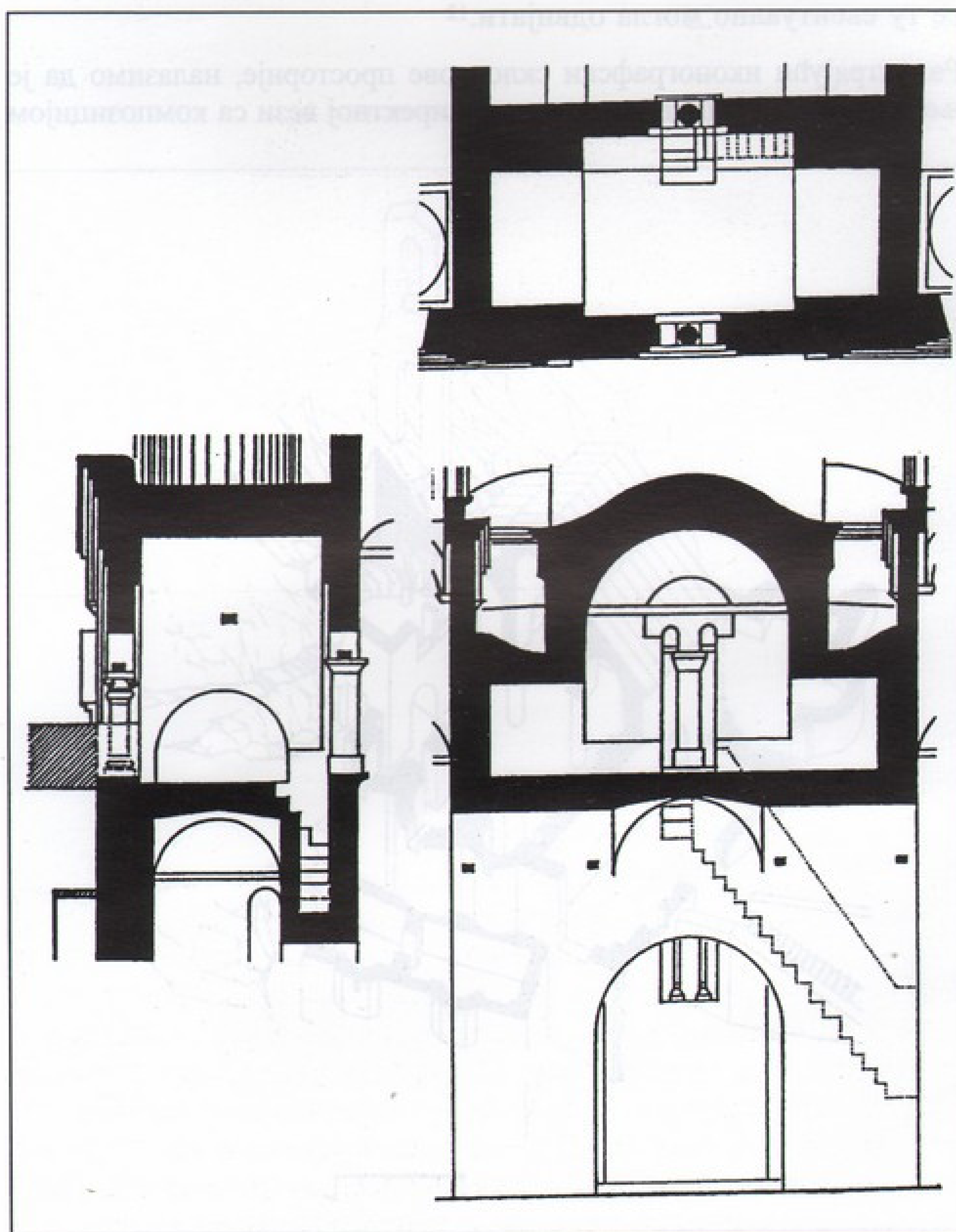
Успења Богородице, исто као што је то био случај код Перивлепте у Мистри. Овде се, чак, на начин посебно карактеристичан за суптилне грачаничке сликаре, отворене вратнице небеског портала тачно поклапају са унутрашњим прозором катихумене (сл. 9). На тај начин зидно сликарство је недвосмислено координисано са архитектуром саме грађевине — отвор који гледамо, и у слици и у стварности, постаје истоветан. Другим речима, као и у случају Неофитовог Новог Сиона, просторију с друге стране овог прозора можемо замислити као интегрални део самог небеског простора.

Не улазећи овом приликом у важно питање избора сцена и светитеља у унутрашњости ове, по димензијама скромне и не претерано удобне просторије, а који додатно поткрепљује ову концепцију, осврнућу се само на још један необјашњен детаљ од значаја у откривању стварне намене катихумене. Реч је о монограмима краља Милутина који се налазе у тимпану већ споменутог дводелног прозора (сл. 10). О овим монограмима се доста писа-



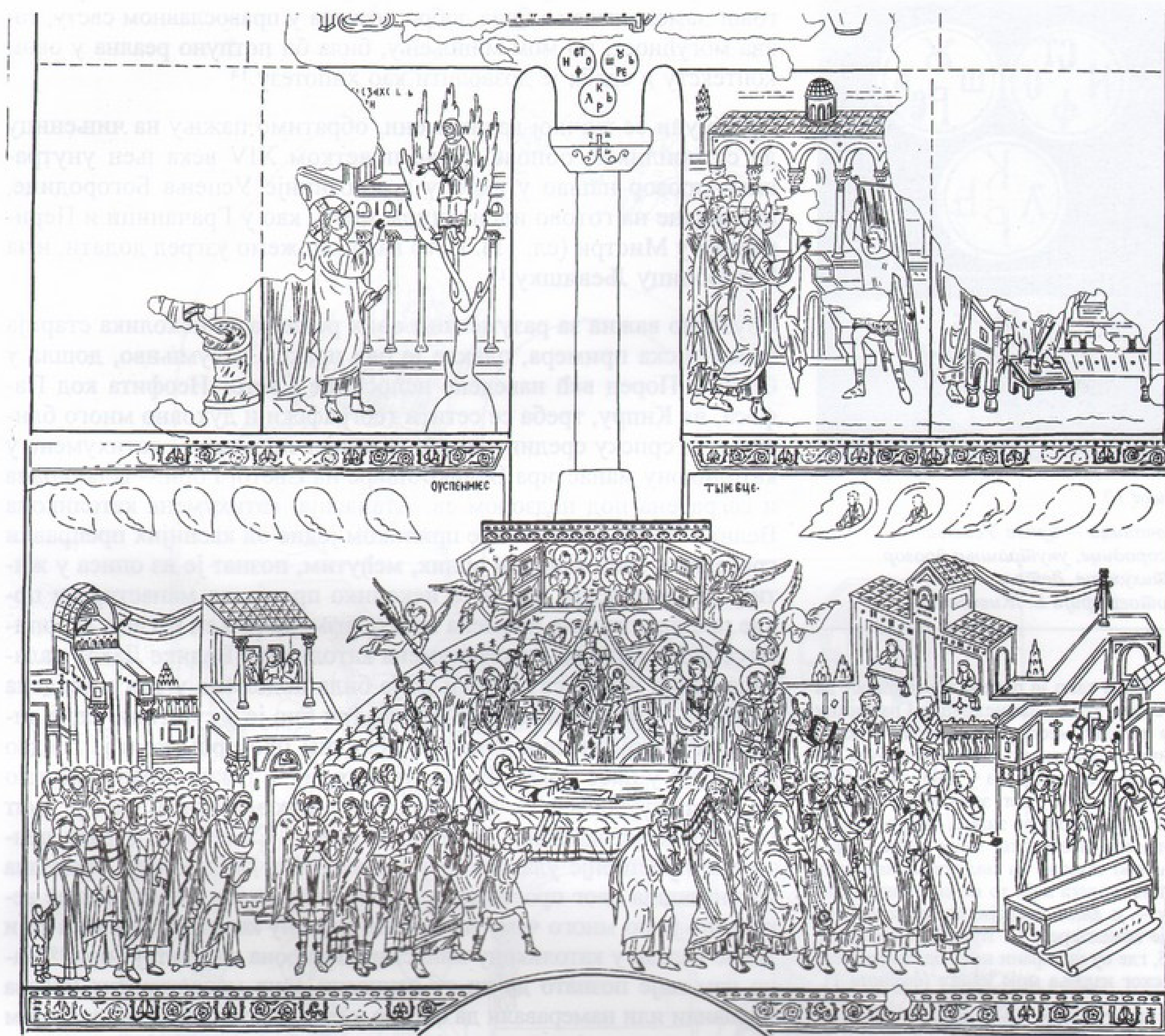
Слика 7.

Грачаница — црква Успења Богородице, катихумена; аксонометријски пресек (цртеж аутора)



Слика 8.

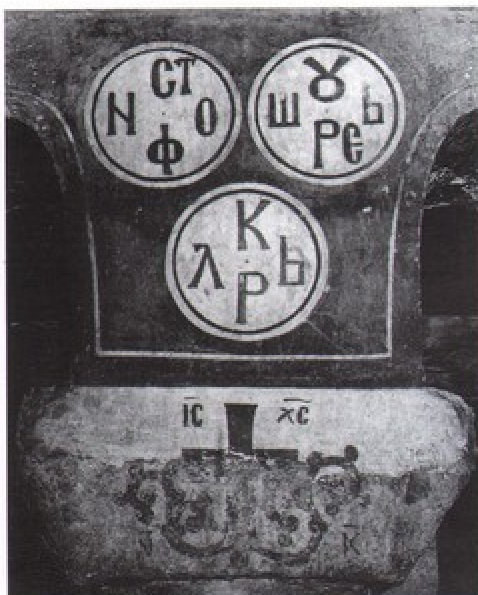
Грачаница — црква Успења Богородице, катихумена, основа и пресеци (цртеж аутора)



Слика 9.
Грачаница — црква Успења Богородице, западни зид наоса са унутрашњим прозором катихумене, детаљ (цртеж Б. Живковића)

ло, али њихово необично место до сада није адекватно објашњено.[13] Избор места за постављање ових монограма, неких 10 m изнад пода цркве, чини их практично невидљивим. Њихов смисао, стога, могао би се само тумачити функционалном везом са њиховом локацијом. У овом случају, то би могло да значи да је у време извођења Грачанице и њеног сликарства стари краљ размишљао о евентуалном напуштању престола и одласку у монаштво. Ова идеја није нам позната из извора и, *наравно,* не одговара ономе што знамо да се стварно одиграло. Значи ли то, међутим, да као таква она ипак није могла да постоји у једном одређеном тренутку? С обзиром на то да је пракса напуштања престола од стране владара и ње-

/13/ Р. Петровић, *Монограми краља Стефана Уроша II Милутина у Грачаници,* Саопштења 13 (1981) 105–14, где је и старија литература.



Слика 10.
Грачаница — црква Успења Богородице, унутрашњи прозор катихумене, детаљ (фотографија Б. Живковића)

говог замонашавања била добро позната у православном свету, таква могућност, по мом мишљењу, била би потпуно реална у овом контексту и треба је дозволити као хипотезу.[14]

Враћајући се жичкој катихумени, обратимо пажњу на чињеницу да се приликом обнове цркве почетком XIV века њен унутрашњи прозор нашао у склопу композиције Успења Богородице, насликане на готово идентичном месту као у Грачаници и Перивлепти у Мистри (сл. 11). Исто важи, можемо узгред додати, и за Богородицу Љевишку.[15]

Изузетно важна за разумевање ових решења су неколика старија византијска примера, одакле је ова пракса, несумњиво, дошла у Србију. Поред већ наведене испоснице Светог Неофита код Пафоса, на Кипру, треба се сетити географски и духовно много ближег и за српску средину много важнијег примера — катихумене у католикону манастира Велике Лавре на Светој Гори.[16] Планирана и саграђена под надзором св. Атанасија, катихумена католикона Велике Лавре уништена је приликом једне од каснијих преправки грађевине. Њен изворни облик, међутим, познат је из описа у житију св. Атанасија, као и са неколико представа манастирске цркве пре драстичних промена које су измениле њен изглед. Из описа се јасно види да се катихумена католикона Велике Лавре налазила изнад нартекса цркве и да је била подељена у три засведена травеја.[17] Средњи и највећи од ова три био је у суштини једна зидовима одвојена просторија са великим прозором који је гледао директно у наос цркве. Из ове просторије с јужне стране улазило се у капелу посвећену петорици критских мученика, чији је култ св. Атанасије, наводно, посебно неговао.[18] Са северне стране централне просторије улазило се у манастирску библиотеку. Троделна организација овог простора на спрату католикона Велике Лавре вероватно је по много чему личила на спратну конструкцију која се и данас налази у католикону манастира Ивирона на Светој Гори.[19] Иако нам није познато да ли су оснивачи ових манастирских цркава боравили или намеравали да бораве у овим просторима као у својим испосницама, из једног каснијег текста се сазнаје да је један еклисијарх Велике Лавре становао у простору катихумене.[20] У овом контексту не треба испустити из вида ни пример катихумене цркве манастира Хоре у Цариграду из друге деценије XIV века. Овде она има облик једне издужене просторије засведене полуцилиндричним сводом и налази се на спрату уз северну страну цркве, с којом комуницира кроз један правоугаони прозор.[21]

Катихумене Велике Лавре и Ивирона су од великог значаја за спознавање развоја ових просторија у византијској манастирској црквеној архитектури. Њихово порекло, судећи по овим примерима, у сваком случају може се везати за сâм почетак средњовизантијске епохе. Један необичан помен катихумене у једном много ранијем византијском извору, међутим, указује на могућност да су основне карактеристике катихумене као ексклузивног простора у коме се, под одређеним условима, може и становати биле формулисане чак и пре иконоборства. Реч је о тек-

/14/ Исто тако је реална и могућност да је стари краљ, замисливши Грачаницу као идеално место за повлачење у испосничку усамљеност, пожелео да буде сахрањен у истој цркви у којој би провео последње дане свог земаљског живота. *Ова* идеја, као што знамо, није се остварила, али *могућност* такве идеје — желим ово поново да подвучем, насупрот већини колега који то категорички одбијају — и даље постоји. О овоме видети моје коментаре у С. Ћурчић, *Грачаница,* 155, где су цитирани неки од приказа енглеског издања моје књиге (фуснота 1).

/15/ Г. Суботић, *Манастир Жича,* Београд 1984, 33 (фотографија), као и Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Споменици српског сликарства средњег века, 4, Београд 1985, 31; за Богородицу Љевишку, где је композиција Успења Богородице нападно стешњена захваљујући затеченом стању на искоришћеним деловима старије грађевине, види Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака,* Споменици српског сликарства средњег века, 9, Београд 1991, 49.

/16/ G. Millet, *Recherches au Mont-Athos,* Bulletin de correspondance hellénique 29 (1905) 55–98.

/17/ *Ibidem.*

/18/ *Ibidem.*

/19/ P. M. Mylonas, *Notice sur le Katholikon d'Iviron,* in J. Lafort et al., Actes d'Iviron, I, Archives de l'Athos, XIV, Pa-



Слика 11.

Жича — црква Вазнесења, зайадни зид наоса (цршеж Б. Живковића)

сту о чудима св. Артемија, који је прокоментарисао Сирил Манго у вези са проблемом развоја олтарске преграде у византијској црквеној архитектури.[22] Један део овог текста, за који се верује да је завршен пре 668. године, односи се на галерију у цркви-мартиријуму Светог Артемија у Цариграду. Аутор овог текста изричито спомиње као посебну просторију на спрату *„ћелију"* (κελλίον) која се налази десно од „катихумене", а у којој је једном приликом боравила једна жена високог рода чији је мали син био доведен на лечење у крипту мартиријума, где су почивале мошти свеца-исцелитеља.[23] Судећи по овом примеру, већ у VII веку — и то у самом Цариграду — концепција катихумене као изолованог, па чак и боравишног простора, јасно се одваја од традиционалних церемонијалних простора у виду галерија (тзв. ὑπερῷα) ране монументалне црквене архитектуре грађене под царским окриљем.

Као резултат овог кратког прегледа, долазим до закључка да се појава катихумена у каснијој византијској као и српској црквеној архитектури мора посматрати искључиво у склопу монашких потреба времена у коме су настале. Истовремено оне нам указују на нове ставове ктитора из разних друштвених сталежа — краљева, архиепископа, епископа и других — чије животне амбиције указују на унапред планирано одбацивање земаљских видова егзистенције и прихватање монашких идеала. Чини се да би остваривање оваквог циља сваком од тих ктитора било најприродније у склопу сопствене задужбине. Стога сам мишљења да катихумену треба схватити као планирану, архитектонски обликовану монашку испосницу, а не као церемонијални простор везан за рановизантијску праксу царског двора у Цариграду. И по својим размерама, и по својим просторним карактеристикама, и по избору иконографских тема, а сада можемо додати — и по намени — позновизантијске катихумене суштински се разликују од галерија (ὑπερῷα) великих рановизантијских царских задужбина.

ris 1985, 65, fig. 3. Овде је првобитни спратни простор, који се састојао од три траveја, проширен у XVI веку додавањем још три слична травеја изнад егзонартекса цркве (в. стр. 64).

/20/ G. Millet, *op. cit.*

/21/ R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul,* Dumbarton Oaks Studies 25 (Washington D. C. 1987) 115–16, and pls. 13, 21, 25, 26, 52, and 80. Ousterhout претпоставља да је ову просторију користио као библиотеку обновитељ манастира Хоре, Теодор Метохит, који се у њему био и замонашио.

/22/ C. Mango, *On the History of the* Templon *and the Martyrion of St. Artemios in Constantinople,* Зограф 10 (1979) 40–43.

/23/ *Ibidem,* 41.

Slobodan ĆURČIĆ

THE MEANING AND FUNCTION OF KATECHOUMENIA IN LATE BYZANTINE AND SERBIAN ARCHITECTURE

Katechoumenia (κατηχουμενεῖα) in Serbian medieval architecture were noted long ago and have been a subject of several scholary studies. All of them have essentially embraced the notion that, by virtue of their elevated position, they derive from Early Byzantine church galleries (ὑπερῶα) built under imperial auspices, and in circles associated with Constantinople. This article challenges that notion, and suggests that Late Byzantine and, by extension, Serbian *katechoumenia* were in fact a type of monastic cells, in which distinguished individuals could retire and spend the last years of their lives in monastic seclusion.

The earlies example of such a *katechoumenion* in Serbian medieval architecture is the one at Žiča monastery. Completely reconstructed in its present form, the *katechoumenion* at Žiča is important besause of the textual evidence associated with it — the life of Archbishop Arsenije written by Danilo II. The text refers to the first Serbian Archbishop Sava, as being able to observe his successor, Arsenije, officiating in the church, from his elevated position in the *katechoumenion*. The text also indicates that the seclusion in the *katechoumenion* and appointment of Arsenije were preceded by Sava's decision to permanently abandon "earthly life". Both, Sava's decision to retire in seclusion and the physical location of his cell — overlooking the naos of his monastic church — find their parallels in the late twelfth-century case of Neophitos and his famous *enkleistra*, in the hills above Paphos, in Cyprus. The close correspondence of the physical evidence and the textual information, in this case, enables us to frame the paradigm that appears to have been embraced in later Byzantine times. The fourteenth-century church of the Virgin Perivleptos at Mistra provides an invaluable case of an actual cave-cell physically adjoining a church with which it communicates through a large elevated opening. The location of a fresco depiction the Dormition of the Virgin, directly below this opening indicates the association of the cell with the heavenly environment. As a theme, this was repeated a number of times in Serbia (at Gračanica, Bogorodica Ljeviška, Žiča).

While the proliferation of *katechoumenia* is undoubtedly a characteristic of Late Byzantine and Serbian architecture, their beginnings must be sought in Middle Byzantine developments, and even carlier. Middle Byzantine monastic churches on Mount Athos — notably at the Great Lavra and Iviron Monasteries — illustrate the early monastic formulation of this practice, and its association with the monastic founders (e.g. St. Athanasios, in the case of the Great Lavra). An even earlier example is mentioned in the Miracles of St. Artemios, in reference to his seventh-century martyrium in Constantinople. This case seems to indicate that residing within a church in seclusion, as a practice limited to the people of highest rank, but unrelated to Byzantine imperial ceremonial, may have had its very early origins in the Byzantine capital itself.

Svetlana POPOVIĆ

PYRGOS IN THE LATE BYZANTINE MONASTIC CONTEXT*

From its very beginnings the Holy Mountain Athos was, and has remained one of the most significant monastic enclaves of the Eastern Orthodox world. The founding and construction of the first coenobitic monastic communities in that area signaled the beginning of what would become a paradigm of monastic spatial planning in the Balkans. The essential concept involved the placement of the monastery church in the center of the enclosure defined by exterior walls against which were built other necessary monastic structures. This type of a plan of a monastic establishment spread from Mount Athos into other areas of the Balkans under Byzantine domination, as well as into newly founded Christian states under strong Byzantine cultural influence.[1] One of the particular architectural characteristics of Athonite monasteries is their towers — pyrgoi — usually built within the walled-in monastic enclosure, or at times, as free standing structures outside the respective monasteries. The oldest Athonite towers date from the very beginnings of the coenobitic monasteries, suggesting that they had a very specific role within the monastic complex. One of the questions which may be raised in this context would have to do with their intended function and meaning within the framework of a monastery. It can be easily postulated that one of the standard roles of a tower within the period in question would have been defensive, military one. Thus a monastic tower could be thought of as a military outpost. Most of the current scholarship, in fact, considers Athonite monastic towers exclusively in this vein.[2] While I have no intention of denying their military role, I would like to explore the possibility that such towers may have had other meanings within their respective monastic communities. Such a pursuit will, of necessity, take us back to the very beginnings of Eastern Christian monasticism in the fourth and fifth centuries.[3]

From the Life of St. Antony, who spent all of his anachoretic life in Egypt, we learn that his hermitic existence began in an empty tomb structure, and then continued in an abandoned fortress.[4] Though the descrtiptions of these first dwelling places of St. Antony are lacking in details, in both cases it is possible to surmise their probable building forms. The empty tomb was, in all likelihood, a vaulted, two-storied structure resembling a tower. On the basis of surviving archaeological evidence it is clear that such tombs were quite common in pre-Christian, as well as in Christian Egypt.[5] Such a tomb, then, would have provided Antony with his first abode as an anachorite. The form of his second dwelling place is suggested indirectly by his *Vita*,

* This article has benefited from the comments and suggestions of Dr. Lois Drewer.

/1/ Cf. S. Popović, *Krst u krugu,* Beograd 1994, 45–65.

/2/ Cf. P. M. Mylonas, *L'architecture monastique du Mont Athos,* Le Millénaire du Mont Athos, II, Venice 1964, 229–246; S. Nenadović, *Odbrana manastira Hilandara,* ZLU 8 (1972), 91–115; M. Živojinović, *Svetogorske kelije i pirgovi u srednjem veku,* Beograd 1972 (hereafter *Kelije i pirgovi*); P. Theocharides, *Oi Pyrgoi tou Agiou Oros,* The 17th International Byzantine Congress, Washington D. C., 1986, Abstract of Short Papers, 342; P. Theocharides, P. Foundas, S. Stefanou, *Mount Athos,* Athens 1992, 37–38 (hereafter *Mount Athos*).

/3/ Cf. S. Popović, *Elevated Chapels — The Monastery Tower and Its Meaning,* 19th Annual Byzantine Studies Conference, Abstract of Papers, Princeton 1993, 7–8; a revised and expanded version of this paper is forthcoming, and complements this article. In the above mentioned communication I have discussed the question of the meaning of the monastic tower in the broader context of early monasticism in the Christian East from the 4th to the 9th centuries. In this paper I shall only summarize the most important conclusions about the early monastic towers, which are important for the later developments on Mount Athos and in the Balkans.

/4/ Cf. Athanasius, *The Life of Antony and the Letter to Marcellinus,* transl. R. C. Gregg, New York — Ramsey — Toronto 1980, 37 ff. (hereafter *The Life of Antony*).

/5/ Cf. H. Torp, *Some Aspects of Early Coptic Monastic Architecture,* Byzantion 25-26-27, fasc. 2 (1957) 513–538.

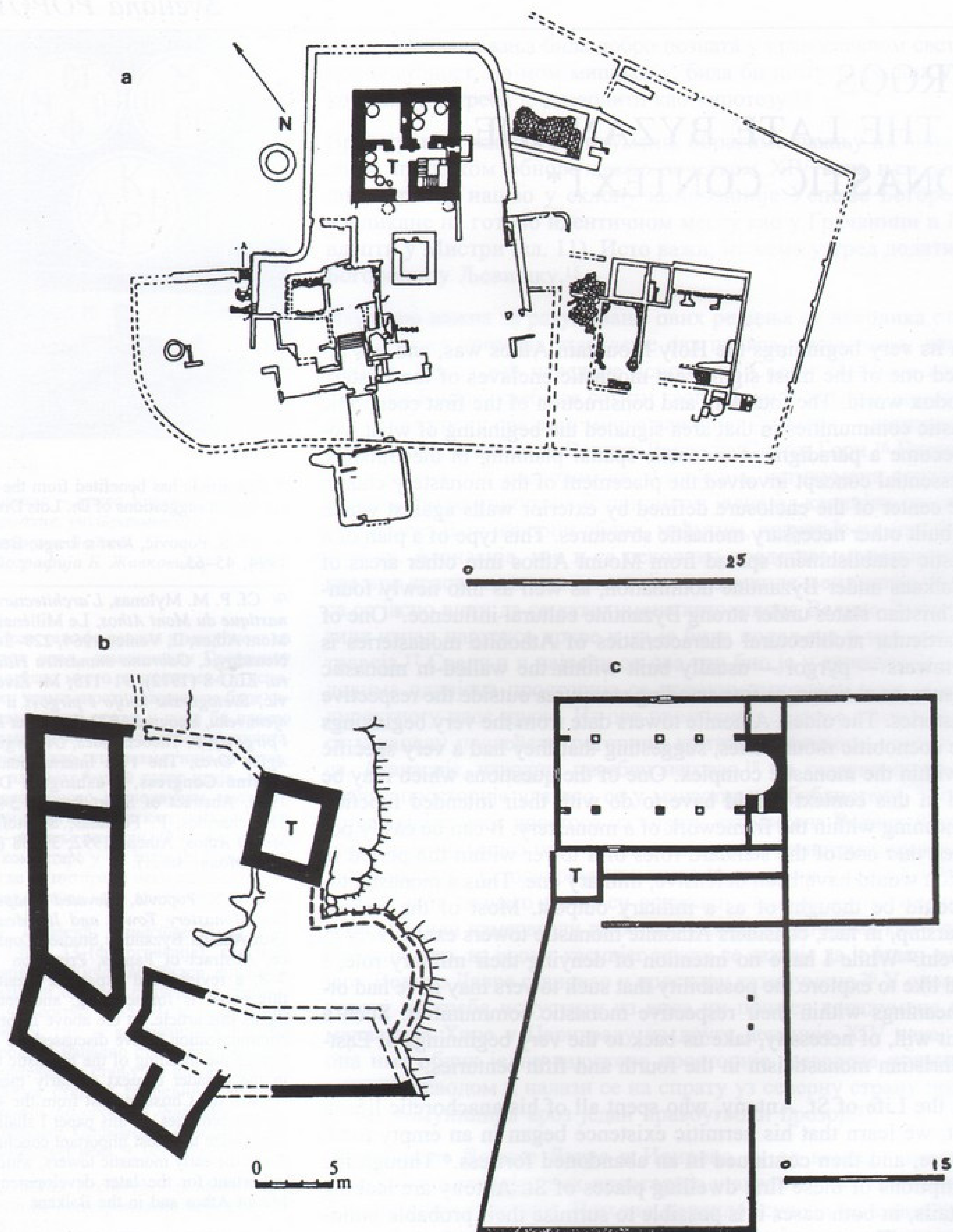


Fig. 1.

a. The Monastery of Epiphanius at Thebes (after H. E. Winlock)
b. The Monastery of Severianus — the Judean Desert (after Y. Hirschfeld)
c. Qasr Ta'nour (Syria): The monastery plan (after I. Pena, P. Castellana, R. Fernandez)

where we read that his cell was reached by means of a ladder.[6] This description indicates that he was living in an abandoned fort, high above ground — perhaps in a tower. As recent studies have shown, some of the early monastic establishments in Egypt were formed around tomb-cells of their founders, as for example, in the case of the monastery of Epiphanius (fig. 1a).[7] From the 5th century on, monastic establishments include, almost as a rule large towers built within the monastery complex.[8] Such towers contained chapels, along with other rooms. Such chapels were very commonly dedicated to St. Michael.[9]

The beginnings of monastic communities in fourth and fifth-century Palestine are recorded in the Lives of the first anachorites.[10] One of the most important of these sources is the Life of St. Sabas, the founder of the Great Lavra, destined to become one of the most venerable monastic centers of Eastern Christian monasticism. From his Life, it is clear that St. Sabas was living in a tower.[11] According to the latest archaeological findings, it is clear that towers became virtually integral features of monasteries in the Judean desert (fig. 1b).[12] In the majority of cases, they were used for dwelling purposes, and were outfitted with a space for worship. They were almost exclusively residential towers, usually occupied by a single monk, the founder of the monastic community.[13]

Virtually simultaneously with the beginnings of monasticism in Egypt during the fourth century, the first anachorites and the first monasteries also appeared in Syria.[14] The well known, and thoroughly investigated form of regional ascetic practice — standing atop columns — associated primarily with Syrian stylites, was not the only form of ascetic practice in the region. In addition to the famous stylites around whose columns whole monasteries grew, as was the case with St. Symeon at Qalat Siman, or the monastery of St. Symeon the Younger, a particularly widespread form of monastic isolation took the form of living in an isolated tower-cell, or later in a tower within a monastery complex (fig. 1c).[15] Such ascetic towers derive from an established older tradition evident within the broader region in question. It should be noted that the isolation by elevation within a tower, as practiced by Syrian hermits, was often marked by the establishment of a burial space within the ground floor of the tower, thus introducing the funerary function into a part of the tower.[16] This is undoubtedly directly related to the older funerary tradition within the region, as exemplified by the preserved funerary towers in Palmyra, or the tomb columns in Lycia.

From the above mentioned examples it is clear that the tower, from the 4th century on became a specific building type suitable for a particular form of ascetic practice, or was used as a suitable abode for a monastic founder within the compound of the monastery in question. Attaining the monastic ideal through self-denial and through elevation to a higher level, and thereby closer to the heavenly realm, is a paradigm defined in the famous text written by John Klimakos.[17] In it, ascesis is accomplished by climbing thirty steps of a symbolic ladder, at the top of which one reached the highest level of monastic perfection. The symbolic meaning of a tower, or a column relative to the Christian concept of elevation, with its ultimate goal being salvation, must

/6/ *The Life of Antony,* 41.

/7/ Cf. H. E. Winlock, *The Monastery of Epiphanius at Thebes,* Part I, New York 1926.

/8/ Cf. C. C. Walters, *Monastic Archaeology in Egypt,* Warminster 1974, 86 ff.

/9/ *Ibidem,* 88.

/10/ Cf. *Cyril of Scythopolis: The Lives of the Monks of Palestine,* transl. R. M. Price, Annot. J. Binns, Kalamazoo 1991 (hereafter *Cyril of Scythopolis*).

/11/ Cf. *Cyril of Scythopolis,* 111, 102–25.

/12/ Cf. Y. Hirschfeld, *The Judean Desert Monasteries in the Byzantine Period,* New Haven and London 1992, 171–175; J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism,* Washington D. C., 1995, 126, 133.

/13/ Cf. Y. Hirschfeld, *op. cit.,* 171.

/14/ *Theodoret of Cyrrhus: A History of the Monks of Syria,* trans. R. M. Price, Kalamazoo 1985.

/15/ Cf. I. Pena, P. Castellana, R. Fernandez, *Les reclus syriens,* Milano 1980.

/16/ *Ibidem,* 50.

/17/ Cf. *St. John Climacus: The Ladder of Divine Ascent,* transl. Archim. Lazarus Moore, London 1959.

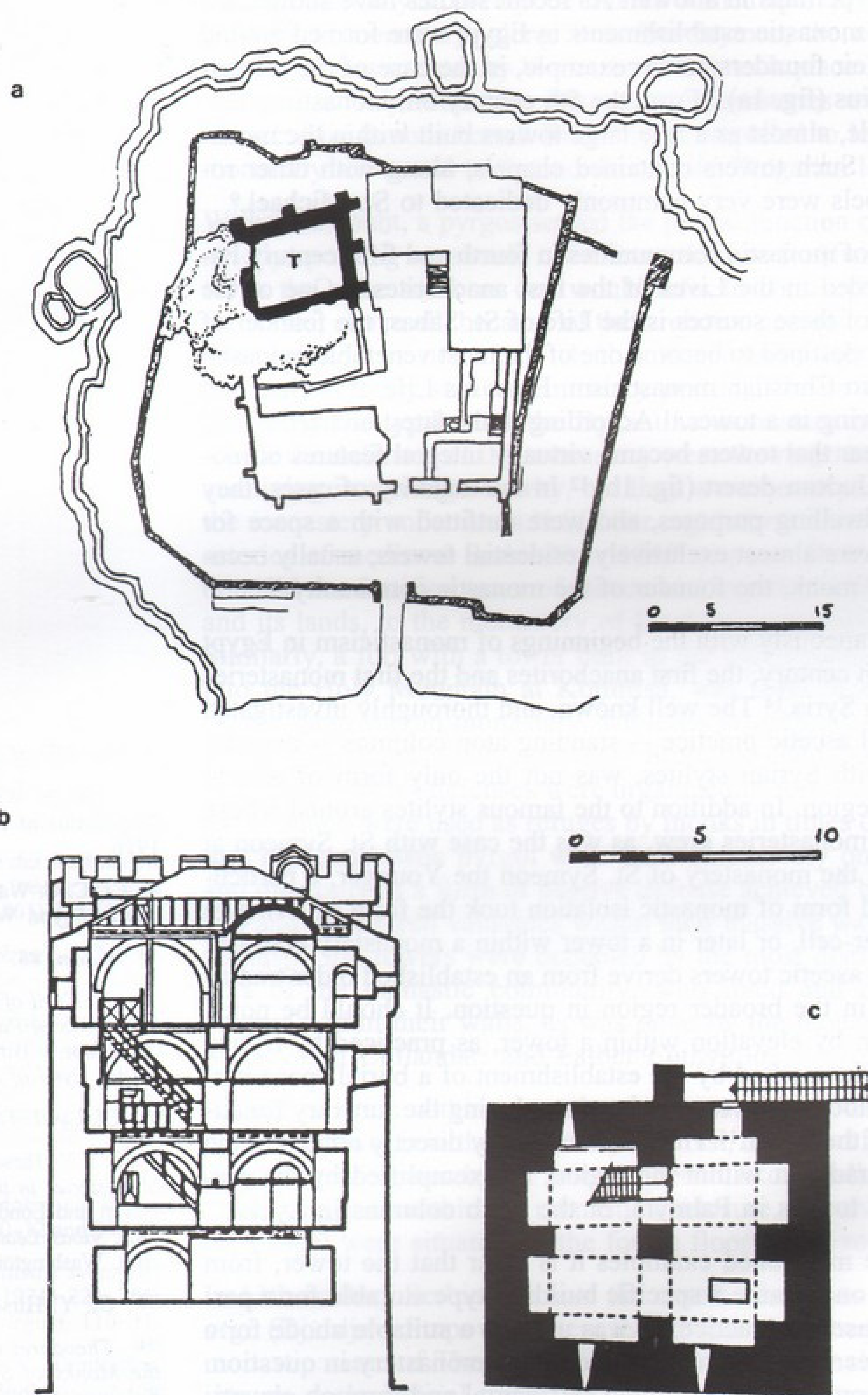


Fig. 2.

a. On the coast of the Monastery of Chilandari — St. Basil complex (after Y. Kanelis)
b. The Great Lavra Monastery — pyrgos of John Tzimiskes, section (after P. Mylonas)
c. The Great Lavra Monastery — pyrgos of John Tzimiskes, plan (after P. Mylonas)

have played an important role in the process of selection of this very building type for a particular form of ascetic practice. The tower in that context symbolizes the 'heavenly ladder' itself. For all of these reasons, the tower was considered the preferred choice and its popularity spread throughout the Eastern Christian world.

In this light, the appearance of towers–pyrgoi in the monasteries of Mount Athos is particularly interesting. In several of the oldest monasteries: the Great Lavra of St. Athanasios, Vatopedi, Iveron, Zographou, Chilandari, and others we find towers within the monastic complexes. Their function and meaning need to be examined in the context of the foregoing discussion.

The historical sources and archaeological finds do not make it clear when the first Athonite pyrgos was erected. From the Life of St. Euthymios the Younger[18] we learn that in the ninth century he founded a laura at Mount Athos, but his building activity remains unknown. The first, but uncertain, mention of a pyrgos on Athos in the early tenth century was in connection with Basil, a metropolitan of Thessaloniki, and his monastery known as "tou Pyrgou" in the Russian community on Mount Athos.[19]

The most celebrated among the Athonite monasteries, the Great Lavra of St. Athanasios, founded in 963, had a tower, known as the pyrgos of John Tzimiskes (fig. 2b, c). The tower was built at the end of the tenth century, and contains at its top, though in a remodeled post-Byzantine form, a chapel dedicated to St. Stephen.[20] The precise function of this tower has not been properly studied, nor is it mentioned in the Life of St. Athanasios. The tower was repaired in the sixteenth and seventeenth centuries.[21] At that time, about the year 1522, in all likelihood, the tower was a dwelling place of Gennadios, Metropolitan of Serres.[22] According to the historical sources, the tower of Tzimiskis during its more recent history, served as a dwelling place for exiled church dignitaries.[23] Whether the pyrgos from the beginning was the abode for the prominent monks of the Great Lavra has yet to be investigated.

In another early Athonite monastery Iveron, founded toward the end of the 10th century, a tower existed and was occupied at the beginning of the 11th century by Father Euthymios.[24] According to his Life, Father Euthymios — after whom the tower was named — lived and prayed in a tall monastery pyrgos.[25] That Father Euthymios lived in a kind of isolation in his tower is illustrated by the paragraph from his *Vita,* where we can read about the dispute between the two monks in the tower. One day when (Euthymios) climbed his tower, his disciple closed the door of his cell after him. Descending from the tower he met a monk climbing up who told him he wanted to see Father ... but the disciple answered that it is prohibited to climb to the Father.[26] The story goes on, but it is not related to the tower, and focused instead on the dispute between Euthymios' disciples. From the above passage it is clear that the Iveron pyrgos served as a special place of seclusion for Father Euthymios. We can also learn from his Life that Father Euthymios had a meal (bread and wine) in

/18/ Cf. L. Petit, *Vie et office de Saint Euthyme le jeune,* Paris 1904.

/19/ Cf. K. Lake, *The Early Days of Monasticism on Mount Athos,* Oxford 1909, 87–88.

/20/ About the Great Lavra cf. S. Kadas, *Mount Athos,* Athens 1984, 35–41. About monastic towers on Mount Athos cf. A. Orlandos, *Monastiriake architektonike,* Athens 1958, 134–137. About the chapel of St. Stephen cf. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos,* Paris 1904, 411–413 (hereafter *Inscriptions*).

/21/ Cf. *Inscriptions,* № 411–413.

/22/ *Ibidem,* № 411.

/23/ Cf. T. E. Sklavenitis, *E vivliothiki ton entypon tis M. Megisti Lavras tou Atho,* Mnimon 11 (1986) 117–119.

/24/ Cf. *Actes D'Iviron I,* ed. J. Lefort, N. Oikonomidès, D. Papachryssanthou, Paris 1985, 61; B. Martin-Hisard, *La vie de Jean et Euthyme et le statut du monastère des Ibères sur l'Athos,* REB 49 (1991) 67–142 (hereafter *La vie*).

/25/ Cf. *La vie,* 112.

/26/ *Ibidem,* 123 (72).

his tower-cell only three times weekly, but the rest of the days he ate in the refectory.[27]

A monastery pyrgos was built also at Vatopedi monastery (fig. 3b).[28] Until now the sources have been silent about the history of the tower and its function. On the basis of the architectural similarity between the Vatopedi tower and the Chilandari pyrgos of St. Sava, it is possible that Sava erected his tower on the model of the one in Vatopedi (fig. 3b).[29] It is well known that Sava lived in Vatopedi before getting the Emperor's permission to renew the ruins of the monastery of Chilandari.[30] Thus, Sava must have been aware of the purpose of the great pyrgos of Vatopedi at the time of erecting a similar one in Chilandari. As we shall see later in this paper, Sava lived and prayed in the monastery tower of Chilandari, later named after him. In the legendary story of erecting the monastery of Zographou on Mount Athos, it is said that founders of the monastery, brothers Moses, Aron and John built their dwelling towers on each spot.[31]

From the Life of St. Sava of Serbia, we learn that Sava took his monastic vows in the twelfth century in the Russian monastery on Mount Athos.[32] Particularly important, from our point of view, is the fact that this act took place in a chapel within a monastic tower–pyrgos, and that it was performed by one of the elders, who was a priest. In the Life of St. Symeon of Serbia, particular emphasis in the discussion of his building patronage on Mount Athos is placed on the erection of "large towers for the salvation of many who praised God".[33] A particularly important section of the same text describes the events related to the death of St. Symeon and the oozing of myrrh from his remains. St. Sava entrusted the highest ranking church dignitaries with the night prayers for the salvation of the soul and the resurrection of the monk Symeon. Sava handed the keys of a tower to the Protos of Mount Athos, and the entire nightly vigil took place "high up, in the church of St. John, at the top of the tower".[34] The vigil and matins were then performed in the Great Church, when a miracle took place and "from the tomb of the holy a spring of the holy myrrh began to flow".[35] Filled with awe, all of those present anointed themselves with the holy myrrh, and called on father Sava to descend from his high tower, and witness God's miracle.[36] From the foregoing description of the event, it is clear that Sava was actually living in the pyrgos at the time (fig. 3a, c). Further on, the *Vita* refers to another tower, built in the course of the thirteenth century outside Chilandari by King Uroš. That tower served as the residence for the spiritual father and confessor of the Chilandari brethren, and had a chapel devoted to the Transfiguration.[37] The monastery of Chilandari had yet another pyrgos situated in Karye on Mount Athos within the cell of St. Sava. It is known that at the beginning of the 14th century monahos Theodulos, occupant of St. Savas' cell at that time, rebuilt the cell and the pyrgos. The donor for this enterprise was the Serbian King Milutin.[38] Written sources also confirm that this pyrgos was used for a kind of seclusion. It is known from the documents that the same monahos Theodulos, as an aged monk, asked for permission to retire in the cell of this pyrgos.[39]

/27/ *Ibidem,* 115 col. 840.

/28/ Cf. P. J. Burridge, *The Development of Monastic Architecture on Mount Athos with Special Reference to the Monasteries of Pantocrator and Chilandari,* PhD. Diss. University of York, 1982, 187 ff.

/29/ Cf. P. Theocharides, *The Byzantine Fortified Enclosure of the Monastery of Chelandariou,* Hilandarski zbornik 7 (1989) 62–63 (hereafter *Byz. Fort.*).

/30/ Cf. *Život sv. Simeuna i sv. Save, napisao Domentijan,* ed. Dj. Daničić, Biograd 1865, 128.

/31/ A. Solovjev, Vl. Mošin, *Grčke povelje srpskih vladara,* Beograd 1936, 45, 26 and esp. col. 115 and 197.

/32/ *Život sv. Save, napisao Teodosije,* ed. Dj. Daničić, Biograd 1860; *Život sv. Save i sv. Simeuna, napisao Domentijan,* ed. Dj. Daničić, Biograd 1865.

/33/ *Domentijan, Životi Svetoga Save i Svetoga Simeona,* ed. L. Mirković, Beograd 1938, 265.

/34/ *Ibidem,* 292–293.

/35/ *Ibidem,* 293–294.

/36/ *Ibidem,* 294.

/37/ *Ibidem,* 317–319.

/38/ *Actes de Chilandar I: Actes grecs,* ed. L. Petit, BB 17 (1911) 80, 4–6 (hereafter *Chil. I*); M. Živojinović, *Kelije i pirgovi,* 95 ff; S. Nenadović, *Contribution pour l'histoire de l'hésychasterion de Saint Sava à Karyes,* Hilandarski zbornik 7 (1989) 71–89.

/39/ *Chil. I,* 80.

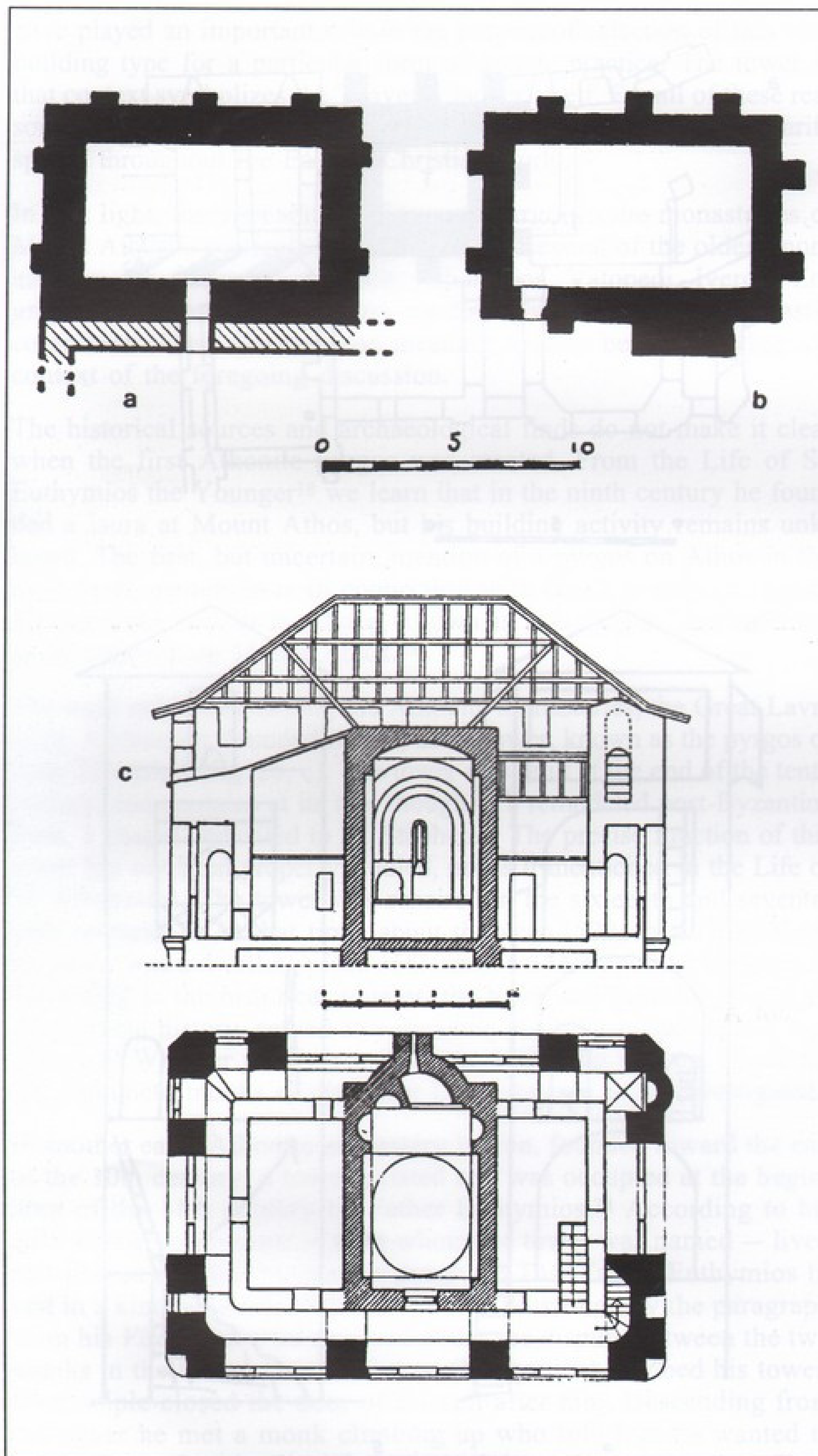


Fig. 3.

a. The Monastery of Chilandari — St. Sava pyrgos, plan (after P. Theocharides)
b. The Monastery of Vatopedi — pyrgos, plan (after P. Theocharides)
c. The Monastery of Chilandari — St. Sava pyrgos, the chapel of St. John (after S. Nenadović)

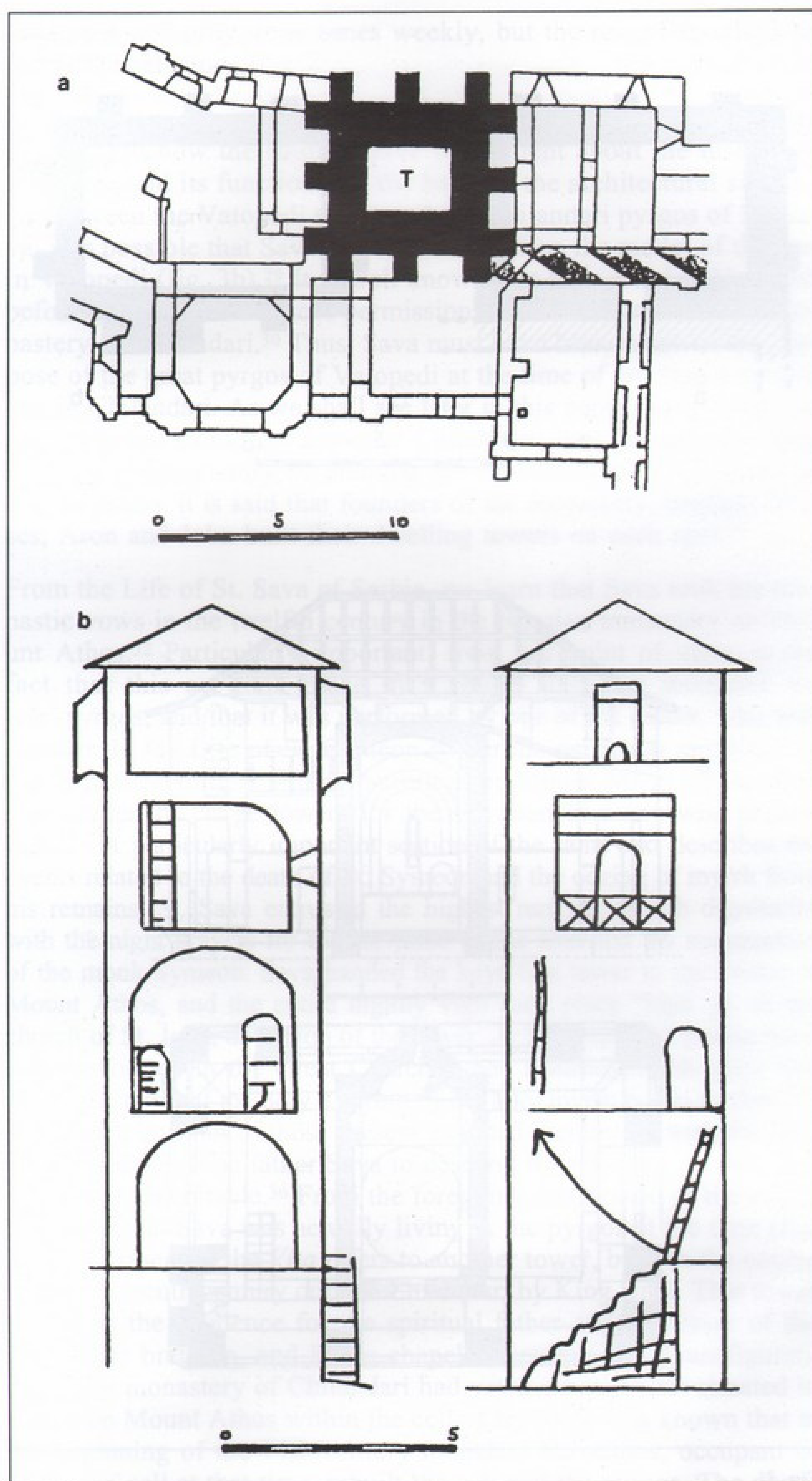


Fig. 4.

a. The Chilandari Monastery. St. George pyrgos (after P. Theocharides)
b. The Monastery of Ubisi, Georgia — The Tower (after V. Cincadze)

At Chilandari monastery, in addition to the already mentioned tower of St. Sava, there is yet another pyrgos, today known as the tower of St. George, after the dedication of the chapel at its top in which some 13th-century frescoes have been preserved (fig. 4a).[40] The time of the founding of this tower is not yet known. According to some investigations, it could date to the Byzantine period of Chilandari in a time span between the tenth and twelfth centuries.[41] Whether the original tower had a chapel or not it is not possible to claim, but it is evident that in the middle of the 13th century the oratory existed there, surrounded by the galleries. Two fresco cycles were painted on its facade, one dedicated to St. George, the chapel's patron, and the other illustrating the canon on the journey of the soul, that explains the fate of the monks's soul after its departure from the body until it reaches the heavenly sphere.[42] The function of this tower could be regarded in the same way as the purpose and meaning of St. Savas' pyrgos, as the abode for one of the prominent monks among the Chilandari brethren.

Along a road leading from Chilandari toward the sea shore is a Pyrgos known as King Milutin's tower, from the 14th century.[43] This tower also had a chapel at its top. The same king Milutin was responsible for the construction of a pyrgos on the sea shore, later known as St. Basil's with the chapel of the Ascension (fig. 2a).[44] According to the written accounts from Chilandari monastery we learn that toward the end of the 13th, and especially in the 14th century, monastic spiritual fathers, whose Slavic title was Bašta, used to live within the pyrgoi of Chilandari.[45] We learn from the Life of the archbishop Danilo II of Serbia, who was also a Chilandari monk, that he lived in seclusion in his cell in the pyrgos of Chilandari.[46] From the same *Vita* we know that Danilo once visited a spiritual father of the Monastery of St. Panteleimon on Mount Athos, with whom he withdrew to his secluded cell in the tower, and both monks stayed there day and night talking about spiritual matters.[47]

All of the Athonite towers mentioned thus far were built of stone, as multistoried structures, with an entrance on the second story. The first floor was accessible from the second story, through an opening in the floor. First floors of such towers frequently contained cisterns, while top floors commonly contained chapels.[48] They were generally single-aisled, sometimes without externally visible domes, and were generally sorrounded by galleries. Floor levels between the chapel at the top, and the ground floor, were in all likelihood used for living purposes, confirmed by the occasionally preserved sanitary facilities. The purpose of other spaces has not been determined with certainty, though they probably fulfilled a variety of purposes. More recent written sources suggest that they were for hiding libraries, and occasionally also for church treasures.[49] Most certainly, these spaces accommodated monastic scriptoria, as can be gleaned from a number of hagiographic texts.[50]

The most fundamental question related to towers has to do with their defensive role; though this was certainly one of their intended functions, it was not an exclusive one.[51] Written sources inform us that monastic towers on Mount Athos and elsewhere also served as keeps. It is well known that monk Danilo, the future archbishop of Serbia,

/40/ Cf. S. Nenadović, *Arhitektura Hilandara, crkve i paraklisi,* Hilandarski zbornik 3 (1974) 158–160; D. Bogdanović, V. Djurić, D. Medaković, *Chilandar,* Belgrade 1978, 56 ff. (hereafter *Chilandar*).

/41/ Cf. P. Theocharides, *Byz. Fort.,* 59–70 esp. 63 ff.

/42/ Cf. *Chilandar,* 62 ff.

/43/ Cf. Dj. Bošković, *Svetogorski pabirci,* Starinar 14 (1939) 85; S. Nenadović, *Konzervacija pirga kralja Milutina u Hilandaru,* Zbornik zaštite spomenika kulture 16 (1965) 175–181.

/44/ *Actes de Chilandar II: Actes slaves,* ed. B. Korablev, BB 19 (1912) 11, 45–46; 14, 8–9; *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, napisao arhiepiskop Danilo II,* ed. L. Mirković, Beograd 1935, 101 (hereafter *Danilo*).

/45/ Cf. M. Živojinović, *The Spiritual Fathers of the Monastery of Chilandar,* JOB 32. 2 (1982) 247 ff.

/46/ *Danilo,* 273.

/47/ *Ibidem,* 265–266.

/48/ Cf. P. M. Mylonas, *L'architecture du Mont Athos,* Le Millénaire du Mont Athos, II, Chevetogne 1964, 243 ff; about towers cf. *Mount Athos,* 33–38.

/49/ Cf. *Blgarskata literatura i knižnina prez XIII vek,* Sofia 1987, 62–64, 226.

/50/ About monastic scriptoria cf. S. Popović, *Krst u krugu,* Beograd 1994, 112–114.

/51/ *Ibidem,* 127 ff.

spent three full years in a tower of Chilandari monastery during the 14th century Catalan raids of Mount Athos.[52] According to the Lives of the Zographou martyrs, twentyone monks burned to death in the tower of Zographou monastery, along with four laymen, the monastic library, and the monastic treasury.[53] Similar events took place beyond the borders of the Holy Mountain. Thus many monasteries were destroyed in Thrace. The famous hermit Romil was compelled to leave the burning monastery tower and to flee north, into the Bulgarian lands.[54]

Without a doubt, a pyrgos served the partial function of a refuge. Yet, strictly speaking we should not discuss them as fortification architecture, in the same sense as one would refer to contemporary Byzantine fortresses, above all, because of their relative position within monastic complexes. It is not clear whether monasteries were ever manned with permanently stationed military personal.[55] The opposite is suggested by the typikon of the Byzantine monastery of Kosmosoteira where the defenses of the monastery were the responsibility of civilians living in a village nearby, but they were never permitted to enter the monastery under arms.[56] Similar regulations existed for the monasteries of medieval Serbia.[57] In 1349 emperor Dušan, for example, donated the fortified town of Ravenikia, together with its population and its lands, to the monastery of Dochiariou as a place of refuge.[58] Similarly, a fort with a tower built in the 14th century near the entry into the Holy Mountain at Komitisa, was used as a refuge by the monks from Iveron monastery, while its inhabitants were obliged to provide the defensive manpower.[59] From the cited examples it seems clear that military defenses were organized in forts outside of monasteries which were used as refuges by monks in times of need. Seen in that light, monastic pyrgoi were used defensively only under siege, and then only as a form of passive defense achieved by shutting oneself and the church valuables within their massive walls. In everyday monastic life towers were occupied by the most distinguished members of the monastic community, who lived and conducted their prayers within their walls, as was done by the monastic founders — St. Sava, at Chilandari and Father Euthymios at Iveron.

Ascetic isolation within towers was also practiced in Georgia. The best preserved tower is in the monastery of Ubisi, dated to 1141, built, according to an inscription by the priest Simeon Chkondideli (fig. 4b).[60] The tower was built within the monastic enclosure. The dwelling-cell and the chapel were situated on the fourth floor of the tower.[61]

In 13th-century Serbia, we note the case of the monastery of St. George (Djurdjevi Stupovi), where the former king Dragutin, under the monastic name of Theoktistos, converted the original entrance tower into an ecclesiastical tower (fig. 5a).[62] The new tower contained a chapel on the ground floor, while his cell was probably situated above it. Whether the founder of this tower was actually buried in the ground-floor chapel, where an empty tomb was uncovered, or whether he was buried in the main church of the monastery is still unclear. In the early 14th century King Milutin built a tower within the monastery of St. Stephen at Banjska which contained his future mau-

/52/ *Danilo,* 258.

/53/ Cf. note 49 above.

/54/ F. Halkin, *Un eremite des Balkans au XIVe siècle. La vie grecque inédite de Saint Romylos,* Byzantion 31 (1961) 11–147.

/55/ Cf. S. Popović, *Krst u krugu,* 127–131, 187–240.

/56/ L. Petit, *Typikon du monastère de la Kosmosoteira près d'Aenos (1152),* IRAIK 13 (1908) 71.

/57/ M. Blagojević, *Zakon svetoga Simeona i svetoga Save,* Sava Nemanjić — Sveti Sava, Beograd 1979, 129–166.

/58/ Cf. A. Solovjev, Vl. Mošin, *Grčke povelje srpskih vladara,* 22, 10–12 and 20–22.

/59/ G. Ostrogorski, *Komitisa i svetogorski manastiri,* ZRVI 13 (1971) 221–256; M. Živojinović, *Kelije i pirgovi,* 110–11.

/60/ Cf. R. Mepisashvili, V. Tsintsadze, *The Arts of Ancient Georgia,* London 1979, 188 ff.

/61/ J. Lafontaine-Dosogne, *L'influence du culte de Saint Syméon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie,* Byzantion 41 (1971) 187 ff.

/62/ Cf. S. Popović, *Krst u krugu,* 149 ff.

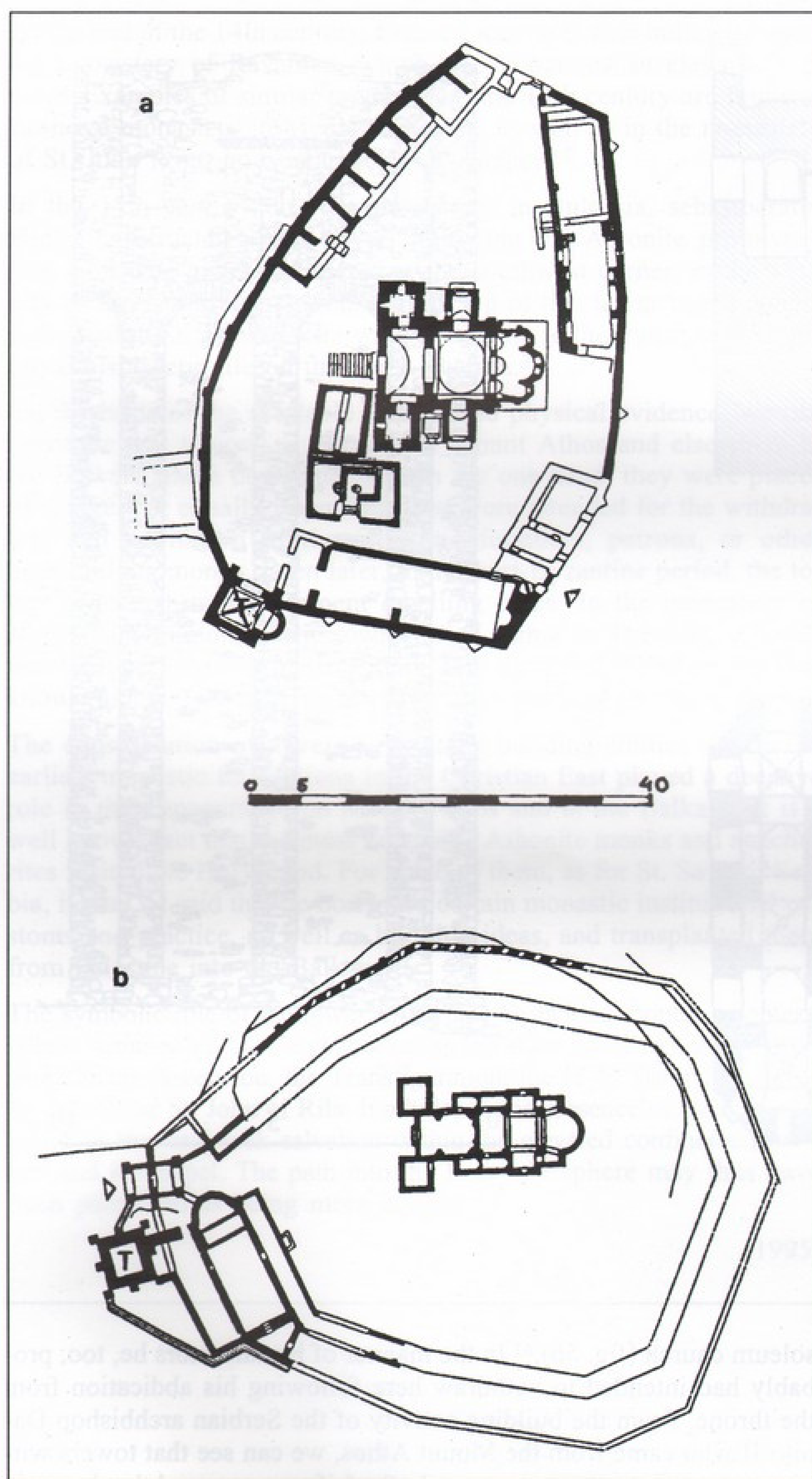
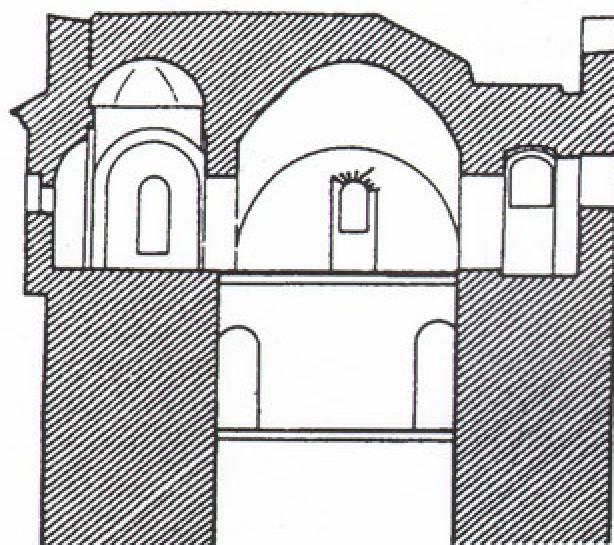
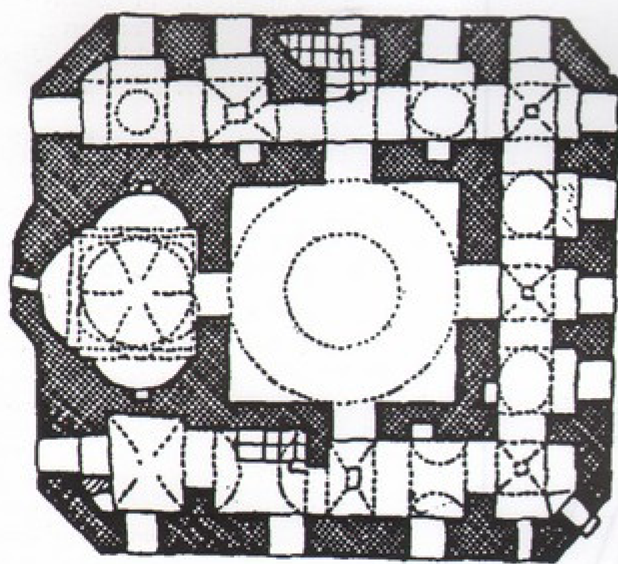


Fig. 5.

a. The Monastery of St. George (Djurdjevi Stupovi), Serbia — plan (after J. Nešković)
b. The Monastery of St. Stephen (Banjska), Serbia — plan (after S. Popović)





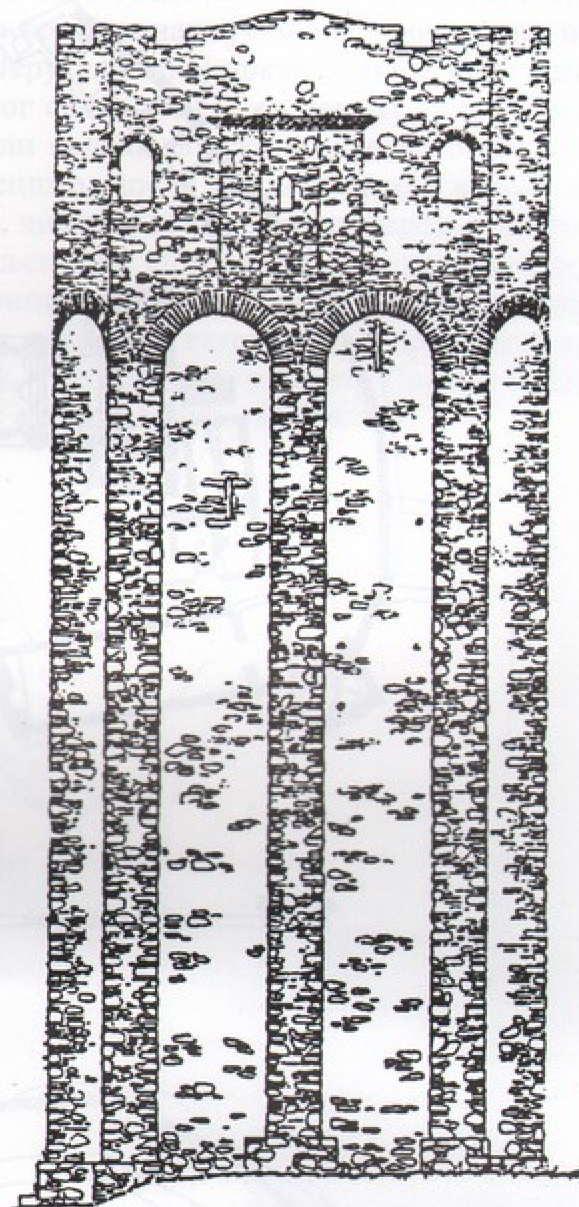


Fig. 6.

The Monastery of Rila, Bulgaria — Hrelja's Tower (after L. Praškov)

soleum church (fig. 5b).[63] In the manner of his ancestors he, too, probably had intended to withdraw here following his abdication from the throne. From the building activity of the Serbian archbishop Danilo II who came from the Mount Athos, we can see that towers within monasteries were numerous. In the Life we can read that he renewed the towers in archibishopric in Žiča, and in Lizica where the monastery of St. Sava was located.[64] In the monastery of the Holy Apostles in Peć, he built a tower in front of the church, and on the top of the tower he founded the chapel dedicated to St. Daniel the Stylite.[65]

/63/ *Ibidem,* 187 ff.

/64/ *Danilo,* 187 ff.

/65/ *Ibidem,* 283.

At the end of the 14th century, Prince Lazar of Serbia built a tower in his monastery of Ravanica, which also contained an elevated chapel.[66] Examples of similar towers from the 14th century are found at Lesnovo monastery in Medieval Serbia, as well as in the monastery of St. John Prodromos near Serres in Greece.[67]

In the 14th century, at Rila monastery in Bulgaria, sebastocrator Hrelja constructed a tall tower, following the Athonite prototypes (fig. 6).[68] The tower is situated at the southwest corner, in the vicinity of the monastery church. On the top of this tower was a chapel dedicated to St. John of Rila who, according to the tradition, had initiated his ascetic life on this very location.[69]

On the basis of the available written and physical evidence, we can conclude that towers, or pyrgoi, on Mount Athos and elsewhere in the Balkans had a dual function. On the one hand, they were places of refuge, but equally important, they were intended for the withdrawal and habitation of the monastic founders, patrons, or other high-ranking monks. Even later, in the post-Byzantine period, the tower remained as a prominent dwelling place. In the monastery of Ayios Panteleimon, at the township of Aghia in Thessaly, a tower was built perhaps in the late 15th or 16th centuries.[70] The pyrgos was known as the Tower of the Hegoumenos, and it had a chapel.

The consideration of towers as separate building entities within the earliest monastic foundations in the Christian East played a decisive role in their appearance on Mount Athos and in the Balkans. It is a well known fact that the most venerable Athonite monks and anachorites visited the Holy Land. For some of them, as for St. Sava of Serbia, it may be said that he borrowed certain monastic institutional customs and practice, as well as building ideas, and transplanted them from Palestine into the Balkans.[71]

The symbolic role of the tower in the late Byzantine monastic context, is best summed up by the chapel on its top story, most frequently dedicated to the Ascension, the Transfiguration, the Holy Trinity, St. John, St. George or St. John of Rila. It alludes to the presence of ascetics who chose to live and seek salvation within the elevated confinement of a cell and its chapel. The path into the heavenly sphere may thus have been perceived as being more certain.

(1995)

/66/ Cf. S. Popović, *Krst u krugu,* 212 ff.

/67/ For the monastery of Lesnovo cf. S. Popović, *op. cit.,* 210. For Serres cf. A. Strati, *The Monastery of Timios Prodromos at Serres,* Athens 1989, 10 ff.

/68/ Cf. L. Praškov, *Khreljovata kula,* Sofia 1973.

/69/ Cf. D. Piguet-Panayotova, *La chapelle dans la tour de Khrelju au Monastère de Rila,* Byzantion 49 (1979) 363–384.

/70/ J. T. A. Koumoulides, *The Monastery of Agios Panteleimon at the Township of Aghia in Thessaly: second preliminary Report,* Actes du XIV[e] Congrès international des études byzantines, III, Bucarest 1976, 349–352.

/71/ M. Grujić, *Palestinski uticaji na sv. Savu pri reformisanju monaškog života i bogosluženih odnosa u Srbiji,* Svetosavski zbornik I (1936) 277–312.

Свеӣлана ПОПОВИЋ

ПИРГ У КАСНОВИЗАНТИЈСКОМ МАНАСТИРСКОМ КОНТЕКСТУ

Света Гора на Атосу је била и остала један од најзначајнијих монашких центара византијског и источноправославног света. Једна од посебних карактеристика атоских киновија јесу куле-пиргови, грађени у склопу ограђених монашких насеља, али и као независне грађевине изван манастира. Није тешко претпоставити, у контексту оновремене цивилизације, да је кула имала, између осталог и најчешће, одбрамбено-војну намену. Не желећи да оспоримо њену одбрамбену функцију, питамо се да ли је поред тога имала и неки други смисао у монашкој средини.

На основу вести које налазимо у *Живоӣима* светитеља Египта, Палестине и Сирије, произлази да је кула још од IV века била специфична грађевина намењена посебној врсти аскезе или специфично пребивалиште првих оснивача манастира у склопу монашких насеља. У том светлу је занимљива појава пиргова у манастирима на Светој Гори Атонској. У неколико најстаријих манастира, у које спадају Лавра св. Атанасија, Ватопед, Ивирон, Зограф, Хиландар и други, сачувале су се куле у склопу монашког насеља. Анализом расположивих материјалних остатака и писаних извора, закључено је да су пиргови у саставу касновизантијских манастира коришћени као ограничени рефугијуми, који су пружали пасивну одбрану, а она се постизала затварањем у пирг и склањањем црквених драгоцености у његове зидине. У свакодневном манастирском животу њихова намена је, по свему судећи, била да служе као простор за боравак и молитву најугледнијих монашких личности. Реч је најпре о повлачењу оснивача у кулу манастира, као што је то учинио св. Сава у Хиландару или отац Евтимије у Ивирону. Слично је, изгледа, било и у манастирима у средњовековној Србији (капела-пирг краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима или пирг краља Милутина у Бањској), у Бугарској (пирг у манастиру Рила) или Грузији (пирг у манастиру Убиси из 1141. године).

На основу расположивих писаних и грађевинских података може се сматрати да је кула-пирг у манастирима на Атосу и другде у касновизантијском раздобљу имала двоструку функцију: она је свакако по потреби била рефугијум, али је осим тога била и грађевина предвиђена за повлачење и боравак најпре оснивача манастира, ктитора или најзначајнијих монаха. Однос према кули, као посебној врсти грађевине у контексту најстаријих манастира и њихових оснивача на хришћанском Истоку, имао је утицаја на појаву пиргова на просторима Атоса и Балкана.

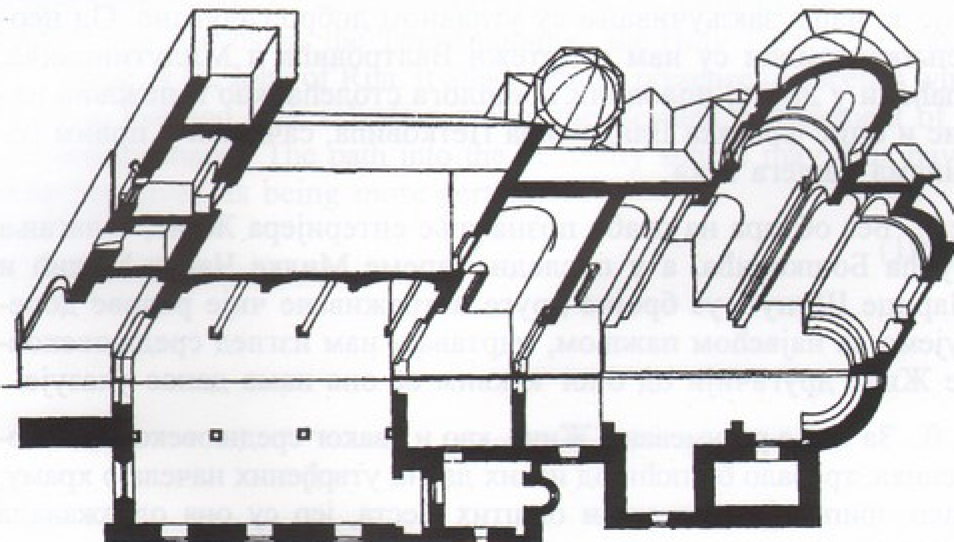
Симболички смисао куле исказан је и кроз капелу на њеном врху. Посвећена често Вазнесењу, Преображењу, Светој тројици, св. Јовану, св. Ђорђу или св. Јовану Рилском, указује на присуство испосника који у кули живи и моли се за спасење у изолованој ћелији и у капели на висини. Пут до божанских сфера се тако можда чинио сигурнијим.

Бранислав ТОДИЋ

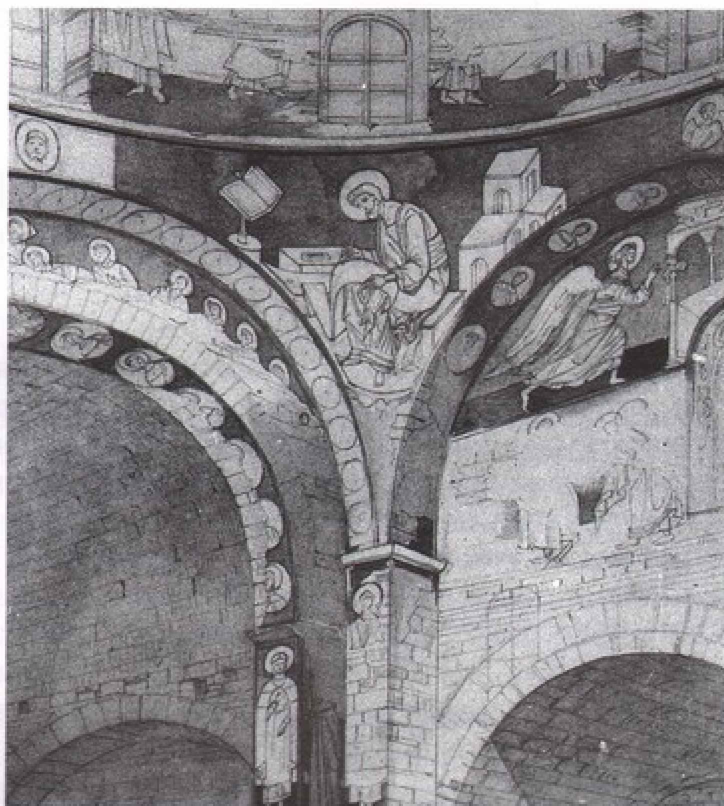
ТОПОГРАФИЈА ЖИЧКИХ ФРЕСАКА

1. 0. Сваки покушај да се сагледа програм жичких фресака у целини и да се објасни топографијом цркве суочава се са не малим тешкоћама које се грубо могу свести на следеће: 1. живопис Жиче није сав из истог времена, 2. многи његови делови више не постоје, и 3. унутрашњост Жиче је слабо позната, јер нису изведени потпуни археолошки радови, а и делови каменог и дрвеног намештаја су или нетрагом нестали или су од њих сачувани тек сасвим мали остаци. Напор овакве врсте ипак може, бар донекле, бити олакшан досадашњим истраживањима, а сасвим је извесно да ће и нека саопштења са овога скупа значајно унапредити наша знања о фрескама Жиче и о цркви у целини.

1. 1. Сви истраживачи жичког сликарства, поред неоспорне чињенице да је оно изведено у три маха — 1220/21. године, између 1229. и 1234. и у првим годинама XIV века — слажу се да је најмлађи слој поновио онај први из XIII века, па су на тај начин сачуване и поновљене и основне идеје којима се руководио св. Сава живопишући Жичу одмах по њеном прилагођавању за прву српску архиепископију. Кључни доказ за то био би што жички програм фресака раног XIV века нема паралеле у српском сликарству тог времена, док се, напротив, одговарајуће сличности појављују у другим споменицима XIII века, пре свега у Светим апостолима



Слика 1.
Жича — изометријски цртеж (М. Шупут)



Слика 2.
Северозападни део поткуполног простора (М. Валтровић)

у Пећи. То се без двоумљења може рећи за простор жичког олтара и наоса, док спољашња припрата и улаз испод куле и даље представљају, у овом смислу, отворено питање. При томе, наравно, имамо у виду да се схватања и темељна начела о цркви и њеном украсу у средњем веку нису брзо и радикално мењала и да су она трајала током више деценија, па и столећа.

1. 2. Фреске у Жичи су заиста много оштећене, али оне најбитније за наша закључивања су углавном добро сачуване. Од неоцењиве помоћи су нам и цртежи Валтровића и Милутиновића, урађени у другој половини прошлога столећа, као и пажљив попис и опис фресака Владимира Петковића, сачињен у првим годинама нашега века.

1. 3. Без обзира на слабо познавање ентеријера Жиче, залагања Ђурђа Бошковића, а у последње време Милке Чанак-Медић и Марице Шупут, уз бројне друге истраживаче чије радове дочекујемо са највећом пажњом, оцртавају нам изглед средњовековне Жиче другачији од оног каквим се она нама данас указује.

2. 0. За боље разумевање Жиче, као и сваког средњовековног споменика, требало би поћи од неких давно утврђених начела о храму, иако припадају категорији општих места, јер су она одражавала свест људи током читавог средњег века, па и касније.

2. 1. У сачуваној грађи је таквих извора доста, почев од веома интерполиране *Црквене историје* Германа Цариградског па до *Књиге о храму* Симеона Солунског из раног XV века, који гово-

ре о цркви као о небу на земљи, о подели на Небеску и Земаљску цркву, о симболици олтара, часне трпезе, о значењу улаза итд. Објашњења која налазимо у њиховим текстовима, као и у бројним екфрасисима, налазе своје потврде у сликаним декорацијама појединих простора цркава и помажу нам да боље схватимо појаву одређених тема у њима.

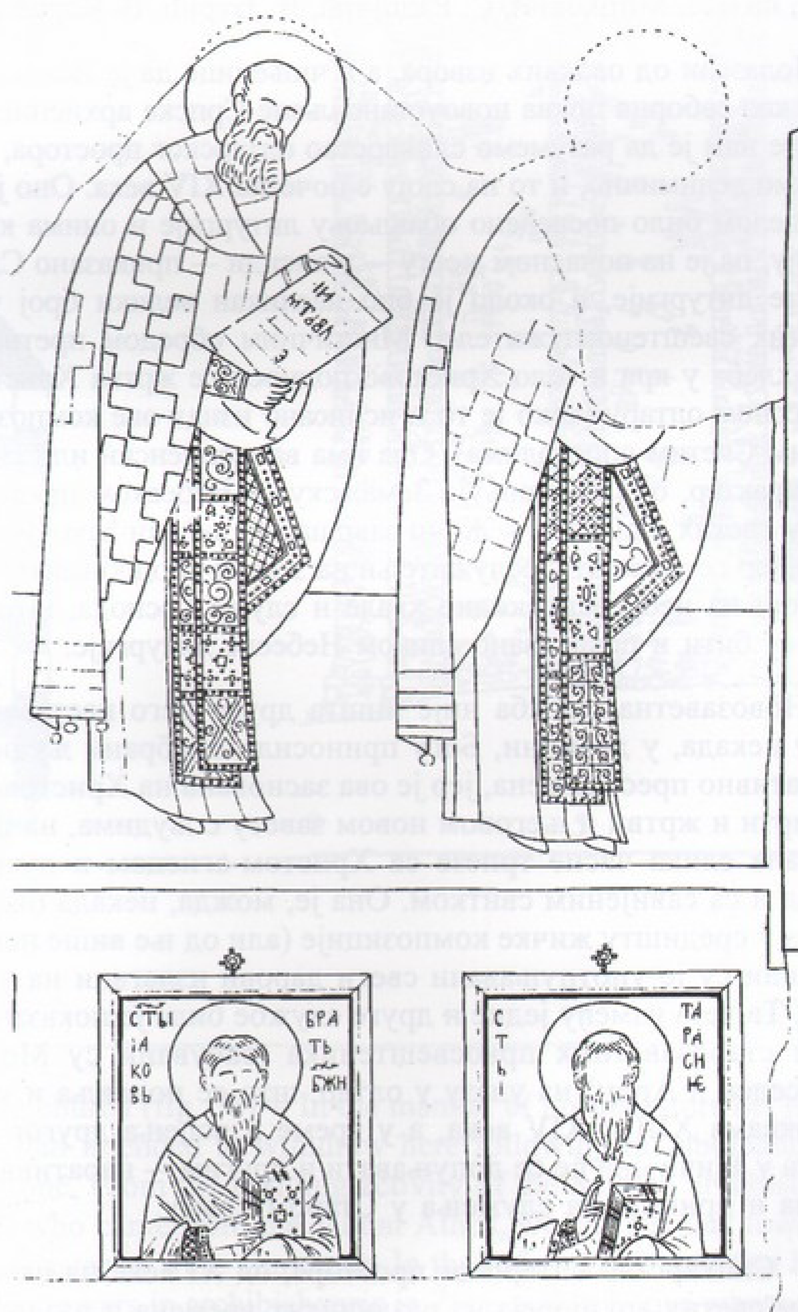
2. 2. Кључни текст за објашњење жичких фресака јесте предговор преводу Јерусалимског типика на српски језик архиепископа Никодима из 1319. године. Постоје мишљења да се његове речи односе на цркву Светих апостола у Пећи, што није искључено, али је важније то што се оне могу потпуно применити и на Жичу, па га зато овде и користим као и неки моји претходници (Р. Грујић, па и Л. Мирковић, С. Радојчић, В. Ђурић, В. Кораћ итд.).

3. 0. Полазећи од оваквих извора, а и чињенице да је Жича живописана као саборна црква новоустановљене Српске архиепископије, лакше нам је да разумемо сликарство олтарског простора, сачувано само делимично, и то на слоју с почетка XIV века. Оно је највећим делом било посвећено обављању литургије и онима који је обављају, па је на почасном месту — у апсиди — приказано Служење свете литургије, а около је био насликан велики број чеоно окренутих свештенослужитеља. Мистичним обредом претварања вина и хлеба у крв и тело Христово подноси се жртва Христовом наднебесном олтару (како је то и исписано изнад ове композиције у пећким Светим апостолима). Она има ванвременски или свевремени карактер, она обједињује Земаљску са Небеском црквом, па поворку светих епископа у Жичи завршавају анђели-ђакони са рипидама, јер се и свештенослужитељи на земљи уподобљавају анђелима који на небу непрекидно хвале и служе Господа, што ће у XIV веку бити и показивано сликом Небеске литургије.

3. 1. Новозаветна служба није ништа друго него наставак оне коју су некада, у давнини, Богу приносили одабрани људи, али квалитативно преображена, јер је ова заснована на Христовој крсној смрти и жртви и његовом новом завету с људима, на шта је подсећала слика часне трпезе са Христом-агнецом и путиром, понекад и са савијеним свитком. Она је, можда, некада била насликана у средишту жичке композиције (али од ње више нема ни трага) или су је употпуњавали свети дарови излагани на часној трпези. Та веза између једне и друге службе била је показана ликовима старозаветних првосвештеника (сачувани су Мојсије, Мелхиседек и Арон) на улазу у олтар, што се понавља и у другим црквама XIII и XIV века, а у време извођења другог слоја фресака у Жичи она ће се допуњавати и другим — наративним — сликама и примерима служења у Старом храму.

3. 1. 2. Сликарство олтарског простора, од XI века па наовамо, избором светих архијереја из различитих времена и различитих цркава хришћанског света, истицало је јединство и неизмењивост литургије и саборни карактер православне цркве. Свети архијереји из Жиче то не могу да потврде, јер њихова имена нису

сачувана, али да је било тако сведоче попрсја архијереја изнад синтронона, у оквирима који опонашају иконе. Сви су они припадали Цариградској и Јерусалимској цркви. Они се уз то налазе тачно изнад полукружног седишта, где су некада, приликом саборног окупљања, седели српски епископи, као и током неких литургијских радњи (рецимо, после Великог входа и полагања дарова на часну трпезу), чиме су се српски архијереји и формално уједињавали са васељенским епископима као њихови настављачи и истообразни припадници једне Цркве. Та веза је на сличан начин исказивана и у другим катедралним црквама, као у Светој Софији у Охриду, у олтару, или у Светој Софији у Цариграду, у просторији где су одржавани сабори.



Слика 3.
Св. Тарасије и св. Јаков брат Божји (Б. Живковић)



Слика 4.

Благовести Захарији (детаљ) и Неверовање Томино (Б. Живковић)

3. 1. 3. Велике површине зидова и сводова са несачуваним фрескама у Жичи вероватно су допуњавале овај програм, али од тих фресака више нема ни трага.

4. 0. Слика оснивања Цркве на земљи, заснована не на старозаветним примерима — како ће то бити у уметности Палеолога — већ на представама догађаја из Новог завета, нашла је најпотпунији израз у поткуполном простору Жиче. Намера да се избором и распоредом слика наговести веза Старог и Новог храма била је блиска и људима раног XIII века, па и светом Сави. Подсетимо се само да су 1208/9. године у Богородичиној цркви у Студеници највише зоне поткуполног простора заузели ликови четворице старозаветних првосвештеника и исто толико архијереја; зид наоса према олтару тамо је такође подсећао на Стари храм, у коме су се десили Благовести Богородици и Сретење Господње, а честа слика оснивања нове цркве, Духови, нашла се на западној страни испод куполе. Узгред, такав начин упоређивања два храма преузеће и неке млађе цркве, па и српске.

4. 1. Избором представа у поткуполном простору, Жича се 1220–21 (и њиховим понављањем почетком XIV века) само делимично надовезала на Студеницу, јер је различита намена ове две цркве условила и другачији избор сцена. За пример Старог храма у Жичи је изабрана представа Благовести Захарији (при чему он има значење Старог храма уопште), а оснивање Новог храма показано је оним догађајима везаним за Сион и његову горницу: Тајном вечером, Неверовањем Томиним, Одашиљањем апостола и Силаском Светог духа на апостоле. Све су то слике догађаја које је традиција везивала за Сион (што су својим текстом и одговарајућим изворима одлично показали Венсан и Абел, уз друге истраживаче) и коју је св. Сава без сумње добро познавао (о чему, уосталом, сведочи и његов ученик Доментијан). На њихов избор свакако је утицало то што је Жича већ била катедрална црква када су у њој извођене фреске, а била је то и почетком XIV века, када су оне обнављане. Идеја успостављања континуитета између најстарије цркве коју је сам Христос основао, оне на Сиону (а преко ње и са старозаветним храмом), и младе аутокефалне српске цркве руководила је св. Саву да у Жичи истакне оне моменте који су везани за оснивање Цркве на земљи, а што се десило на Сиону. Ту је Христос јео пасхалну вечеру са ученицима и установио тајну причешћа, тајну мистичног





Слика 5.
Айостоли Симон и Филий (?)
(Б. Живковић)

Слика 6.
Јеванђелиста Лука
(Б. Живковић)

сједињавања човека и Бога, тада је одржао првосвештеничку молитву и одредио апостоле за своје следбенике; ту се јавио Томи и уверио га да је доиста васкрсли Господ; ту се по други пут јавио апостолима и заповедио им да шире његову науку међу све народе; ту су се, најзад, апостоли испунили Светим духом, по Христовом обећању, што их је оспособило да обаве мисију на коју их је Христос упутио.

4. 1. 2. Дело апостола наставили су њихови ученици које су ови рукополагали за прве епископе, а преко њих њихови прејемници, па је тако идеја апостолства непрекидно присутна у православној цркви до данас. Због тога је свака катедрална црква (у Србији је то најуочљивије у Жичи и Пећи) образ, слика најстарије „мајке цркава" на Сиону, па се оне понекад тако и називају, „мајка цркава" или Сион, као и неке грузијске и цариградске цркве. Сионом или Јерусалимом обележавају се и литургијски сасуди са представама апостола, темеља Нове цркве. Апостоли су насликани и у најнижем реду поткуполног простора у Жичи, да би подвукли апостолски, саборни карактер Нове цркве. Нажалост, о утицају Сионске цркве на позније градитељство и примењену уметност још није написана једна свеобухватна студија, попут оне коју је сачинио Краутхајмер за цркву Светог гроба.

4. 1. 3. Сионска црква је и више од овога што смо рекли: по тумачењу светих отаца, Христова црква има за престоницу нови Јерусалим, нови идеални Сион; на једном византијском Сиону из X века (сада у Екс ла Шапелу) исписани су псалми који казују о Сиону као станишту Бога и славе његове, а са таквим значењем се Сион помиње и у многим другим старозаветним текстовима. Управо је то разлог, верујем, што је традиција рано везала за ово брдо крај Јерусалима догађаје из Христовог живота, кључне за оснивање Нове цркве. Она, Сионска црква, постала је општи узор, посебно за епископске цркве, које су је продужавале и идеално понављале. Украшавајући своју катедралу у Жичи (а што је убрзо поновио и његов наследник Арсеније у Пећи) „сионским" сценама, архиепископ Сава I је — у једном апстрактном смислу — следио идеју Сиона и тако поновио узор цркве коју је сâм Христос засновао.

4. 2. 1. Како са овим ускладити нешто позније Никодимове речи о жичким узорима? Савина замисао да избором слика понови изглед прве хришћанске саборне цркве у својој цркви и намера да је богослужењем усмери на јерусалимске узоре памтила се и поштовала током XIII и раног XIV века. Стога су и Милутинови сликари поновили у Жичи првобитни распоред фресака, а архиепископ Никодим објасниће, у исто време, Савину намеру речима.

4. 2. 2. Треба рећи да у основи Никодимовог текста лежи заправо жеља да преко општих места — која су одређивала начин мишљења и изражавања средњовековног човека — о односу Старог и Новог храма и о понављању славних јерусалимских цркава у Србији оправда и оснажи свој чин уношења правила јерусалим-



Слика 7.
Усйење Богородице (Б. Живковић)

ског начина богослужења у Српску цркву. Занемарујући друге, исто тако важне делове Никодимовог предговора, обратимо пажњу на оне који се односе на нашу тему.

4. 2. 3. Сава Српски је — вели Никодим — постао сличан Мојсију који је сачинио скинију по образу који му је Бог показао на Гори; на исти начин је и Сава створио „ову велику цркву“ (мислећи вероватно на Жичу) по образу Сионске цркве и цркве Светог Саве Освећеног, које је видео у Јерусалиму. Пошто је на тај начин српска црква слична овим јерусалимским светилиштима, природно је да њима буде слична и манастирским уставом, „Типиком светога Саве“, како га Никодим именује, јер он то доиста и јесте. Због тога се писац мало касније још једном враћа на узор српске цркве и своди га само на Лавру светог Саве, јер је то поређење Никодиму било потребније.

4. 2. 4. Очигледно је, дакле, да су ауторитет Мојсијеве скиније, саздане по слици Божјег храма, и која је праобраз Новог храма,

Сионске апостолске цркве, коју је Христос основао, и славног манастира Светог Саве Освећеног, чији се устав преузима, као и ауторитет првог српског архиепископа, били неопходни да се оправда увођење новог типика у Српску цркву.

4. 2. 5. О другим облицима угледања на Сионску цркву, у сликарству XIII и XIV века, овде неће бити говора.

5. 0. На осталим површинама зидова у наосу сачувано је мало фресака и то углавном у најнижој зони.

5. 1. На сводовима западних травеја и на сводовима певница као и на вишим деловима зидова били су вероватно остали Велики празници, они који нису били укључени у слику Старог и Новог храма и оснивања цркве на Сиону. До нас су доспели трагови само Преображења у јужној певници, Уласка у Јерусалим у средњем травеју, Вазнесења у куполи и Успење на западном зиду. Због слике храмовне славе у куполи, пророци су спуштени у нижу зону, а испод њих су била попрсја мученика чији се велики број, вероватно из профилактичких разлога, налазио и на потрбушјима лукова.

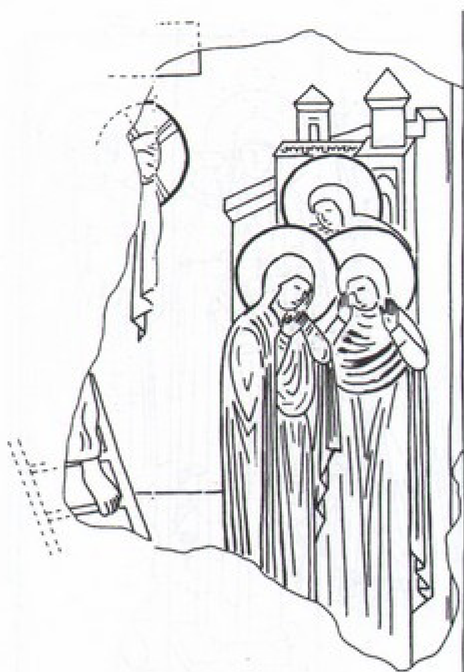


Слика 8.

Богородица Страсна и непознати мученик (Б. Живковић)

5. 2. Приземна зона фресака имала је традиционалне представе Божјих угодника, оних од којих се неки и поименично наводе приликом одвајања честица просфоре на служби проскомидије, али је она, више него други делови сликане декорације, била подложна изменама и прилагођавању посебним манастирским захтевима или захтевима ктитора. Тако — уз фигуре светих ратника, бесребрника, преподобних (неки међу њима су били показани као мелоди, не знамо данас да ли у вези са неком сценом) и анђела — око иконостасне преграде биле су велике фреско-иконе Богородице и Христа, а крај њих ликови заштитника и поштованих светитеља првих ктитора: Сава Освећени, Стефан Првомученик, Георгије и Димитрије. Неки од ових светитеља имали су почасно место и у Студеници. Треба, међутим, рећи да је место св. Саве Освећеног и св. Стефана крај иконостаса још пре било диктирано тиме што су они патрони бочних параклиса уз наос, па је њихова појава и очекивана на овом месту.

5. 2. 1. И за св. Николу, јединог епископа у наосу, можда би се могло понудити нарочито објашњење зашто је приказан на југозападном пиластру. Са источне стране од њега је један непознати мученик, затим Богородица Страсна са анђелом у виду диптиха, а западно св. ратник, први у низу, крај кога је В. Петковић читао име св. Јевстатија. Пошто је познато да се у овом простору цркве обично налази престо епископа, око којег су надлежни епископи распоређивали ликове Христа, Богородице, неког поштованог светог епископа, па и свога патрона — треба се овде сетити само Петрове цркве, Ариља, Грачанице, Светих апостола у Пећи — није немогуће да се у близини овога пиластра налазио епископски трон. Свети Јевстатије би упућивао на архиепископа Јевстатија II, у чије је време, по неким истраживачима, живописан овај део жичке цркве по други пут, а Богородица је добила изглед Страсне да би се укључила у наспрамну декорацију јужне певнице.



Слика 9.

Скидање с крста (Б. Живковић)

5. 2. 2. На слоју из XIII века у обема певницама, у најнижој зони источних страна, сачувале су се у целини или делимично две сцене везане за Христову смрт на крсту — Распеће у јужној и Скидање с крста у северној певници. Њихово спуштање у приземну зону сигурно је изведено из нарочитих разлога. Претпостављам да су се испред њих некада налазили проскинитари (слично као у Студеници и Милешеви) где су биле излагане реликвије Христових страсти, које је, знамо, Жича поседовала. Из истих разлога помишљам да се и пред пиластром на северној страни, где је била фигура св. Јована Претече, налазио проскинитар, са изложеним моштима овога пророка, које су такође биле у поседу манастира.

5. 3. 0. Бочни параклиси уз наос цркве нису представљали новину у византијској и српској архитектури, али њихова посвета јесте. Не чини ми се вероватним да су јерусалимски и сионски узори за то заслужни (иако је познато да је св. Стефан имао свој параклис у комплексу Сионске цркве); пресудна је била жеља првих ктитора Жиче да подигну засебне црквице својим светим патронима.

5. 3. 1. Параклиси су имали облик и сликани програм карактеристичан за сваку другу цркву — теме особене за олтар и циклус патрона — док је избор светитељских фигура био зависан од њихових посвета: у оном на северној страни били су насликани само свети монаси, а у јужном мученици. Ови припадају реду светих ратника, али су сви приказани као мученици, обучени у раскошне хламиде, што наговештава тему Небеског двора, популарну у уметности XIV века. И програм ових простора прожимала је изгледа мисао о вези и сукцесији Старог и Новог храма и њихових свештенослужитеља, па су на пандантифима били сликани старозаветни свештеници, а испод њих Ваведење у северном, а Распеће у јужном параклису.

6. 0. У данашњој припрати сачувано је веома мало живописа. Остали су, или се по описима старијих истраживача знају, делови Лозе Јесејеве и циклус Крштења. Овај други, у североисточном углу припрате, налазио се, можда, изнад посуде за агијазму, али је више од тога занимљива његова иконографија, која, иначе, није предмет овог саопштења. Ове композиције показују необичне сличности са истим темама у спољашњој припрати Богородице Љевишке, па је несумњиво да су жичке фреске изведене после оних у Љевишкој и по узору на њих.

7. 0. Много је боље сачуван улаз у жичку цркву, решен у виду издуженог портика, са фрескама, као целином, без непосредних аналогија, мада се неке његове теме срећу и у другим споменицима.

7. 1. Декорација жичког улаза има све одлике порталне тематике, а састављена је с намером да истакне карактер Храма и да покаже примере вере онима који у њ улазе.

7. 2. Вероватно по налогу архиепископа Саве III, улаз портика је наткриљен фигурама апостола Петра и Павла, у ретком иконографском облику: Петар држи изнад главе цркву, а Павле књигу

својих посланица. Њих двојица су приказани овде као темељи цркве и учитељи васељене, са идејом о пореклу цркве на земљи и о њеном апостолском односно саборном карактеру, као што се то помиње и у песмама њима посвећеним.

7. 3. Црква на земљи има значење Храма небеског, као што смо раније споменули, па је сваки улаз у њу подразумевао улазак у Царство небеско, улазак у Небески Јерусалим. Христос је своје ученике више пута подучавао како се може ући у то Царство, па и на примеру деце, што је уз одговарајуће његове речи (Матеј 18, 2–4) и приказано изнад улаза Жиче, као порука о незлобивости, чистоти и понизности оних који ступају у цркву.

7. 4. А као пример постојаности у вери и спремности да се за њу положи и живот, што се награђује венцима вечнога живота, у своду жичког улаза приказано је Четрдесет севастијских мученика на залеђеном језеру, што је иначе позната и радо коришћена слика порталне тематике.

7. 5. У ту тему су се врло добро уклапали и портрети ктитора, који су се својим актом подизања или обнове цркве укључивали у ред оних који утврђују Цркву на земљи. До улаза на источном зиду Жиче приказани су њени оснивачи, краљ Стефан Првовенчани и његов син Радослав, тада још очев савладар, а на бочним зидовима портика исписане су две повеље које су они издали цркви, где су споменути многобројни њихови поклони, почев од светитељских моштију до земљишних поседа. Није искључено да је слично некада изгледао и улаз у манастир Студеницу.

7. 5. 1. За обнову и украшавање Жиче у подједнакој мери су били заслужни и краљ Милутин и архиепископ Сава III, што је забележено на један необичан и у српској уметности нов начин. Њихове фигуре су укључене у, византијској уметности већ познату, слику Божићне стихире, поетску интерпретацију оваплоћења Слова и његовог даривања. Присуством архиепископа Саве III са клиром и краља Милутина са дворском пратњом једна лепа химнографска тема задобила је обележје историјског тренутка, претворила се у слику свечаног божићног богослужења, којим руководи архиепископ а присуствује му српски краљ. Слика је вишезначна, потпуно саображена месту где се налази: она прославља Богородицу и новорођеног Христа, на улазу у цркву која је слика Небеског и Божјег царства на земљи; она показује идеално сједињене Цркву и Државу у приношењу хвале Богу; она, најзад, изједначује ктиторе са онима који су своје дарове принели Христу — анђели песму, Земља пећину, Витлејем јасле, мудраци своје дарове, а пастири дивљење. Био је то, у нашој старој уметности, један од најлепших приказа приношења ктиторског дара Богу, кроз богослужење и уз речи Божићне химне, језиком препуним алузија, метафора и персонификација.

8. 0. Просторија на спрату куле има сликарство, вероватно из времена после првог Савиног путовања по Светој земљи, са програмом који у мени буди не мале недоумице. Сачувано је скоро



Слика 10.

Архиепископ Сава III (Б. Живковић)



у целини, описао га је лепо В. Петковић, а посветили смо му много пажње П. Мијовић, В. Ђурић, Д. Тасић, И. Ђорђевић, Гордана Бабић, па и ја сâм, али је питање његове намене и даље, сматрам, отворено. Тешко је поверовати да је просторија функционисала као параклис; нешто је ближа истини претпоставка да је она служила као келија за молитву српским архиепископима, пре свега св. Сави, приликом њиховог повлачења у усамљеност (о чему би сведочило Христово попрсје у ниши и фреско-иконе славних епископа и двојице монаха, писаца манастирских типика и Савиних узора, св. Саве Освећеног и Теодора Студита). Није, међутим, искључено да се овде чувала манастирска ризница, као у скевофилакиону са познатим реликвијама, на шта упућују представе св. Константина и Јелене са Часним крстом и Распеће Христово, на источном зиду.

9. 0. Једини закључак који се може донети после овог брзог прегледа непотпуно сачуваних фресака у Жичи, при чему су свесно остављена по страни замршена али занимљива питања хронологије, међусобног односа различитих слојева фресака и њихова иконографија, а надасве њихове уметничке вредности, јесте да је реч о изузетно занимљивом споменику, што је сасвим разумљиво када се зна какво је било место Жиче у животу српске цркве и државе. О њој, као седишту Архиепископије, бринули су српски краљеви, а њеним украшавањем руководили су предузимљиви и учени архиепископи. Уз пуну свест о њеном значењу и важности, трудили су се они да сликама оснаже мисли о Небеској и Земаљској цркви и о вези Старог и Новог храма, и да избором слика у њој понове образ прве апостолске и саборне цркве, оне на Сиону, коју је сам Христос образовао — не копирањем њеног изгледа, већ понављањем догађаја везаних за топографију Сиона. Потпуно у духу времена и у складу са потребама жичког манастира изналажена су одговарајућа места за друге теме, везане за улаз, параклисе, проскинитаре, олтар, можда и архијерејски трон. Такве идеје и такав распоред тема нису се могли или су се тешко могли појавити у другим црквама, осим донекле у Пећи, или су се тамо исказивали другачијим речником. Та привидна, а још чешће стварна, усамљеност жичког сликарства привукла ме је да му се још једном вратим и објасним неке његове теме и њихово место на зидовима Жиче.

Библиографија радова аутора поменутих у тексту:

В. Р. Петковић, *Жича (I–II)*, Старинар I (1906) 141–187;

Исти, *Жича (IV)*, Старинар IV (1909) 27–106;

Исти, *Сӣасова црква у Жичи — архиӣекӣура и живоӣис*, Београд 1912;

M. Vincent — F. M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topografie d'archéologie*, II/3, Paris 1922, 421–481;

Р. Грујић, *Палестински утицаји на св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник 1, Београд 1936, 291–293;

R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942) 1–33;

Л. Мирковић, *Типик архиепископа Никодима*, Богословље XVI/2 (1957) 13–15;

Краљево и околина, Београд 1966, 146–151 (Д. Тасић);

С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966;

М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жича — историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969;

G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969;

Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884, Београд 1978;

И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ МС 14 (1978) 77–96;

В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, Сава Немањић — свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 231–261;

В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић — свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 245–261;

Б. Тодић, *Иконографска истражиања жичких фресака XIII века*, Саопштења РЗЗСК XXII–XXIII (1990–1991) 25–39;

М. Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква — замисао светога Саве*, Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 173–186;

М. Шупут, *О простору и о његовој функцији у црквеној архитектури из времена светог Саве*, Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 189–201;

Свеобухватан попис радова о Жичи: Б. Мелцер — А. Павловић — С. Аћимовић, *Манастир Жича. Библиографија*, Краљево 1998.

Branislav TODIĆ

THE TOPOGRAPHY OF FRESCOES IN ŽIČA

The author presents, in the form of theses, his investigations of the frescoes in Žiča in view of the precise location of particular representations in the church. Convinced that the murals dating from the start of the 14th century in the majority of cases repeated the older frescoes from St Sava's time (around 1220), he has observed and studied them in ideological and programme terms, as one whole. An explanation for the unusual choice and disposition of themes in Žiča should primarily be sought in the fact that it was the first cathedral church of the Serbian Archbishipric. In the bema was the Divine Service, associated with the offertory table and the images of the distinquished bishops from Constantinople and Jerusalem, emphasizing the cathedral caracter of the church, were represented as fresco-icons. Besides this, they were painted there as a model for Serbian bishops, for they are placed right above the *synthronon,* the cathedra for bishops, in the apse. In the naos of the church was the representation of the foundation of the Church on Earth, not through the examples from the Old Testament, as is customary (except for one such representation in Žiča), but through the depiction of the events that took place in Sion of Jerusalem, most important for Christ's founding the Church (Last Supper, Thomas's Doubt, Mission to the Apostles, Pentecost). The same idea is exploited in the explanation of the appearance of the Apostles in the lowest zone of the naos. The other frescoes in this zone can be brought into connection with the former existence of a parekkleseion treasuring Žiča's holy objects, with the bishop's throne and the place of honour (next to the iconostasis) for the holy patrons of the lateral choirs. The author brings the cycle of the Baptism into connection with a container for the holy water formerly situated in the narthex, as is the case with other churches, while the frescoes in the entrance portico (with the portraits of the first patrons from the 13th century, kings Stephen the First-Crowned and Radoslav, and their charters granted to Žiča, and the new ones from the 14th century, depicting King Milutin and the Archbishop Sava III within the composition of the Christmas Hymn) are explained by their portal character. The unusual content of the frescoes in the chamber on the upper floor of the bell-tower (dating from about 1230) still represent a large mystery, so that several possible purposes of this chamber have been suggested.

Vojislav J. DJURIĆ

LA ROYAUTÉ ET LE SACERDOCE DANS LA DÉCORATION DE ŽIČA

Le roi Stefan le Premier Couronné, souverain ayant obtenu avec le concours de son frère Sava l'élévation de l'Etat et de l'Eglise serbe au rang de royaume et d'archevêché autocéphale, destina sa fondation de Žiča à devenir le siège du chef de l'Eglise serbe, ainsi que le sanctuaire où seraient à l'avenir effectués le couronnement des rois de Serbie et la cheirotonie des archevêques, des évêques et des higoumènes serbes. De fait, la dignité royale et les titres ecclésiastiques les plus élevés ne pouvaient être obtenus qu'à Žiča, conformément à la seconde charte du roi Stefan prescrivant que «c'est ici, dans cette église de notre Sauveur, que seront nommés tous les futurs rois de cet Etat; de même que les archevêques, les évêques et les higoumènes».[1] L'habitude de couronner les rois de Serbie à Žiča s'est maintenue pratiquement jusqu'à nos jours, l'intronisation du patriarche serbe a été transférée à Peć, vraisemblablement déjà à l'époque turque, tandis que la cheirotonie des évêques et des higoumènes n'est plus liée, depuis bien longtemps, à Žiča.

Compte tenu qu'il est déjà possible de distinguer clairement, dans les programmes de décoration peinte des églises byzantines, les idées dont l'expression résultait de la fonction même de l'église en question — qu'il s'agisse de cathédrales, de mausolées, de catholicons de grands monastères ou de simples communautés monacales, d'églises paroissiales, etc. — une question se pose: dans quelle partie de la décoration peinte de Žiča, par ailleurs rénovée vers 1310/15, était illustrée l'idée relative à sa fonction d'église du couronnement et d'intronisation des plus hauts dignitaires de l'Etat et de l'Eglise serbe? La réponse ne fait l'objet d'aucune hésitation: l'espace d'entrée situé sous la tour-clocher, c'est-à-dire le vestibule précédant le grand exonarthex, et l'entrée principale de l'église, offre, en effet, une décoration peinte d'où ressort immédiatement le rôle élevé conféré à Žiča dans la vie de l'Etat et de l'Eglise serbe au moyen âge.

En franchissant un grand arc d'entrée dont l'intrados porte les figures des apôtres Pierre et Paul, le visiteur s'avançant dans le vestibule accède à un espace rectangulaire dont la voûte en berceau accueille la scène des Quarante Martyrs de Sébaste, montrant leur soldats romains sur le lac gelé, tandis que de part et d'autre, les murs verticaux conservent les textes des deux chartes de Žiča et quelques fragment d'une troisième. Sur la surface principale constituée par le mur oriental, s'offre au regard une illustration du stychère de Noël de Jean Da-

/1/ S. Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka,* Beograd 1912, 572. Traduction en serbe moderne: Stefan Prvovenčani, *Sabrani spisi,* préparée par Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988, 111.

mascène, incluant les figures du roi de Milutin et de l'archevêque Sava III, accompagnée de leurs suites, au-dessous desquels se tiennent les portraits du roi Stefan le Premier Couronné et de son fils et successeur Radoslav, fondateurs et auteurs des chartes de Žiča.[2]

Si tous les thèmes, ou presque, illustrés dans ce vestibule ont fait l'objet, à titre individuel, d'études iconographiques ou historiques, ils n'ont que très rarement été examinés en tant qu'ensemble et jamais en les replaçant dans le contexte des dignités royale et ecclésiastiques qui étaient décernées à Žiča à l'époque ayant succédé à son érection et, assurément, de nombreuses années plus tard.[3]

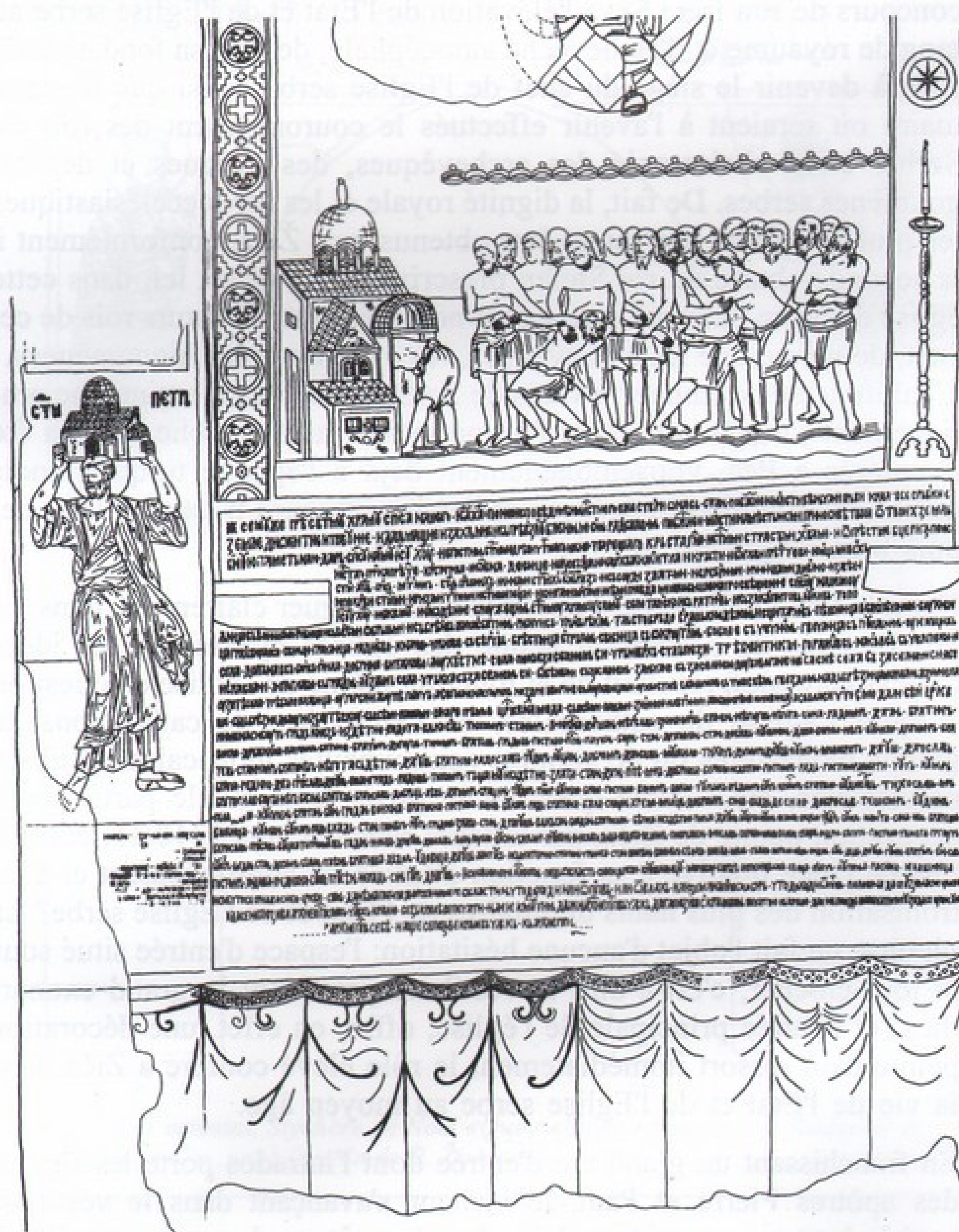


Fig. 1.

Vestibule, mur septentrional, apôtre Pierre, Quarante Martyrs de Sébaste et textes des chartes de Žiča (dessin de B. Živković)

/2/ Cf. B. Živković, *Žiča, crteži fresaka,* Beograd 1985, 37–41.

/3/ D. Sindik, *Jedna ili dve žičke povelje?,* Istorijski časopis XIV–XV (Beograd 1965) 309–315; idem, *O savladarstvu kralja Stefana Radoslava,* Istorijski časopis XXXV (1988) 23–28, passim; M. Kašanin — Dj. Bošković — P. Mijović, *Žiča, istorija, arhitektura, slikarstvo,* Beograd 1969, 36–42 (M. Kašanin), 182–199 (P. Mijović); F. Grivec, *Na sem Petrê,* Slovo, 4–5 (Zagreb 1955) 41–42, passim; Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconographie of the Triumph of the Martyrs,* Zograf 5 (Beograd 1974) 30–34; P. Miljkovik-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij,* Skopje 1967, 72–76; Z. Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule. Further Research into the artistic Interpretations of the Divine Wisdom — Baptism — Kingship Ideology,* XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten XII/5, Wien 1982, 185–193; B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo,* Beograd–Priština 1988, 166–167 (avec aussi une autre bibliographie); В. И. Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир,* in Византия, Южные Славяне и Древная Русь, Западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 244–255, passim; P. Ivić — V. J. Djurić — S. Ćirković, *Esfigmenska povelja,* Beograd–Smederevo 1989, 40–41, passim (V. J. Djurić).

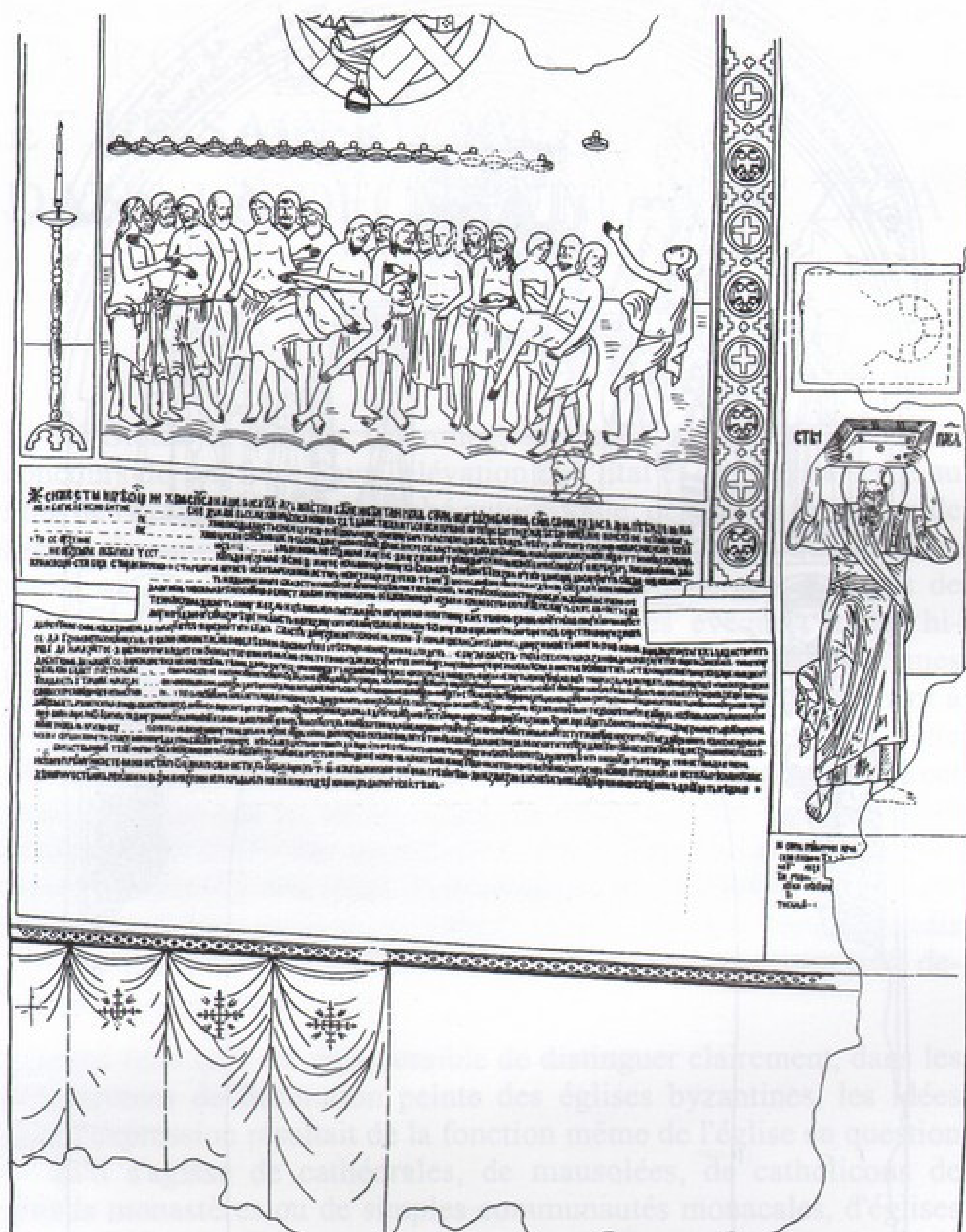


Fig. 2.

Vestibule, mur méridional, Quarante Martyrs de Sébaste, textes de chartes de Žiča et apôtre Paul (dessin de B. Živković)

1. Les motifs ornementaux en tant que symboles de la royauté et du sacerdoce

Déjà, la seule bordure courant le long de la voûte du vestibule nous avertit, par sa remarquable suite de motifs dans des entrelacs, qu'elle s'insère pleinement dans l'illustration du thème spécifique de cet espace, en l'occurrence la royauté et le sacerdoce. Il s'agit, en effet, peinte sur fond blanc, d'une frise de cercles rouges dans lesquels alternent des croix et des aigles bicéphales rouges.[4] L'existence d'une bande ornementale semblable n'est attestée dans aucun autre monu-

/4/ Cf. B. Živković, *Žiča*, 38–39; M. Kašanin — Dj. Bošković — P. Mijović, *op. cit.*, 38, 188.

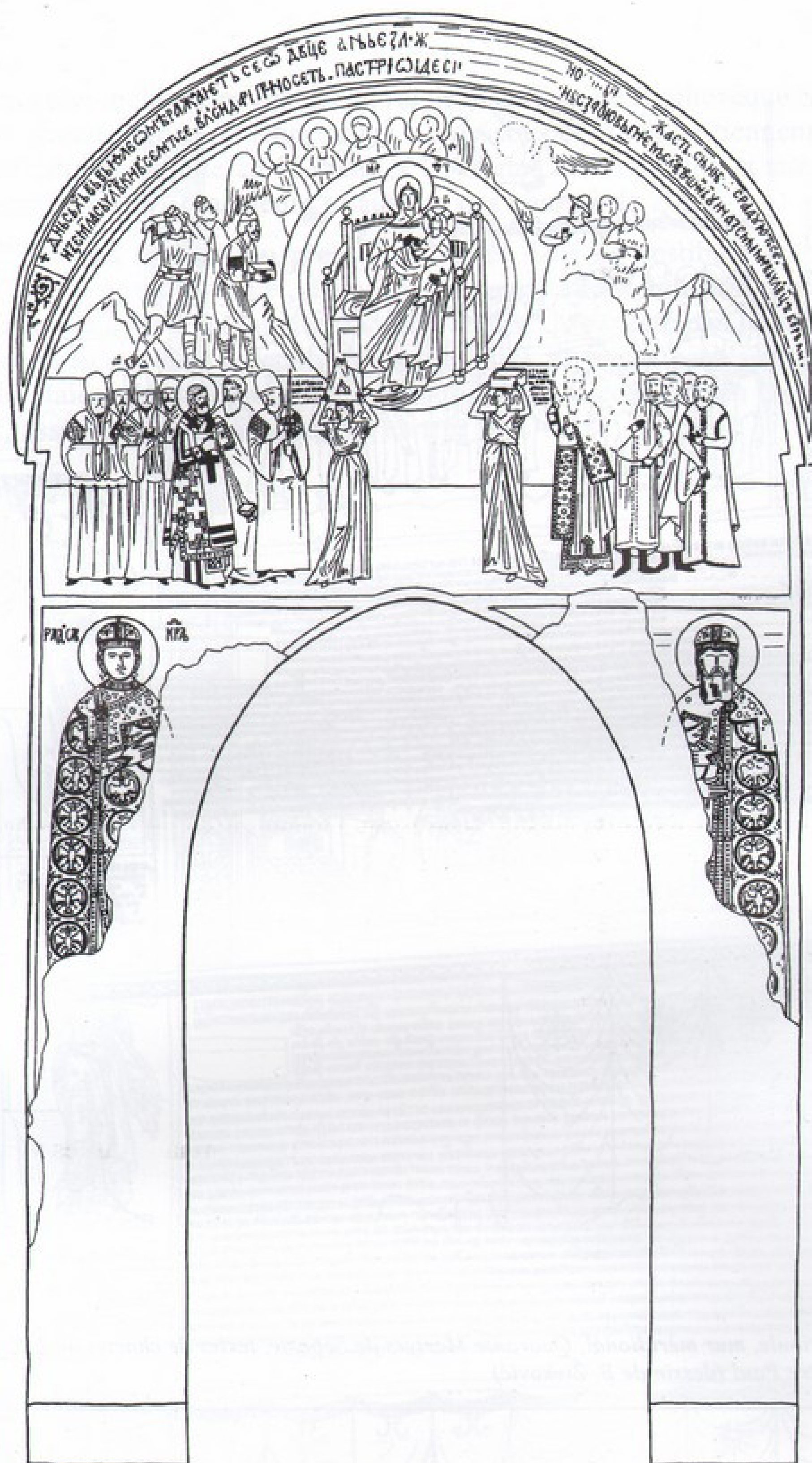


Fig. 3.

Vestibule, mur oriental, Stychère de Noël «Que t'offrons nous» et rois Radoslav et Stefan Premier Couronnè (dessin de B. Živković)

ment de la peinture serbe médiévale. Le rôle des aigles bicéphales en tant que symbole de la dignité royale en Serbie nous est également révélé par leur représentation, cette fois-ci seuls, sans les croix, dans les cercles de la riche bande ornementale disposée verticalement le long du portrait du roi Milutin (autrefois accompagné de Simonide)

dans le narthex de la Vierge Ljeviška à Prizren. De toute évidence, une seconde bande semblable y était également peinte à côté du couple royal, Uroš Ier et Hélène, faisant pendant au roi Milutin. Notons, toujours dans le narthex de Prizren, que les aigles bicéphales constituent également le principal motif sur les tentures peintes, pendant sous les membres de la dynastie des Nemanjić. Ce même motif, il est vrai, apparaît de façon semblable sur les tentures pendant sous deux archiprêtres, saint Basile et Jean Chrysostome, représentés dans l'abside centrale. Toutefois, il ne fait aucun doute que ce symbole rappelle dans cet espace principal de la cathédrale de Prizren qu'il s'agit là d'une fondation royale.[5] Ayant été repris de la mode impériale byzantine, les aigles bicéphales apparaissent, par ailleurs, très tôt sur l'apparat des souverains serbes, puis parmi les motifs ornant les vêtements des membres de la haute noblesse. Jusqu'à l'époque de la seconde décoration de Žiča, c'est-à-dire de la réalisation des fresques du vestibule sous la tour-clocher, le port de manteaux ornés d'aigles bicéphales était réservé aux seuls membres de la famille régnante comme à Mileševa,[6] dans l'église de la Vierge Ljeviška,[7] et à Žiča même.[8] De même, ce motif apparaît alors fréquemment sur les chlamydes des saints et des saintes d'origine royale ou issus de la haute aristocratie comme dans l'église de la Vierge Ljeviška et à Žiča, par exemple.[9] A une époque ultérieure, surtout à partir de l'instauration de l'Empire, les aigles bicéphales deviennent la marque ornant les vêtements des despotes, des sébastocrators et des césars.[10] Compte tenu de l'emploi de ce motif aviforme en Serbie à l'époque de la seconde décoration peinte de Žiča, il ne fait aucun doute qu'il évoque dans le vestibule de cette église la dignité royale qui y était acquise par couronnement.

La croix inscrite dans un cercle constitue, pour sa part, le motif le plus fréquent sur les sakkos des archevêques depuis le tout début du XIVème siècle. Nous les retrouvons ainsi sur le sakkos de saint Sava à Gračanica.[11] Par ailleurs, il s'agit également du motif prédominant sur les vêtements d'archiprêtre et d'évêque portés par les figures de saints au XIVème, et ce aussi bien sur les fresques que sur les icônes. En revanche, sa présence sur les manteaux des grands martyrs, comme cela est précisément le cas à Žiča, reste exceptionnelle.[12] Nonobstant cette remarque, les croix inscrites dans des cercles entrant dans l'ornementation du vestibule de Žiča symbolisent les plus hautes dignités sacerdotales qui étaient obtenues dans cette église par l'imposition des mains. De façon plus générale, ce motif — repris d'ailleurs sur une autre bande ornementale dans le vestibule de Žiča[13] — désigne aussi l'Eglise en tant qu'institution dont il est, en fait, le symbole le plus explicite.

2. Les rois en tant que ktitors et législateurs

Les deux fondateurs de Žiča, Stefan le Premier Couronné et Radoslav, ainsi que la dignité royale, donc ces deux Nemanjić furent les premiers investis en Serbie, précisément dans cette église, sont célébrés par leurs portraits disposés de part et d'autre de l'entrée de l'exonarthex et par les textes de leurs chartes octroyées à Žiča, repro-

/5/ B. Živković, *Bogorodica Ljeviška, crteži fresaka,* Beograd 1991, 25, 50–52; D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška,* Beograd 1975, 62 (avec bibliographie).

/6/ V. J. Djurić, *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u manastiru Mileševi,* Zograf 22 (Beograd 1992) fig. 5.

/7/ B. Živković, *Bogorodica Ljeviška,* 52; D. Panić — G. Babić, *loc. cit.*

/8/ B. Živković, *Žiča,* 40, 41.

/9/ *Ibidem,* 35 (Saint Georges dans la chapelle sud); B. Živković, *Bogorodica Ljeviška,* 16 (sainte Barbara sur le premier pilier sud du naos).

/10/ Cf. J. Kovačević, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena,* Beograd 1953, 29, 30–31, 44–45, 49, 52, 56, 58, 61, 62, 66, 68, passim.

/11/ Sur le sakkos, son apparition et son utilisation cf. C. Grozdanov, *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida,* Zbornik za likovne umetnosti 2 (Novi Sad 1966) 204–205 (avec une ancienne bibliographie). Pour le sakkos de saint Sava à Gračanica voir B. Živković, *Gračanica, crteži fresaka,* Beograd 1989, III, naos, côté ouest, no 15; B. Todić, *op. cit.,* fig. 79. Il est ici question des croix inscrites dans des cercles ornant les bords du sakkos. Ce n'est qu' à une époque quelque peu ultérieure que ce motifs apparaît sur la partie centrale du sakkos.

/12/ B. Živković, *Žiča,* 35 (saint Démétrios dans la chapelle sud).

/13/ *Ibidem,* 37.

duits sur les murs latéraux du vestibule. La représentation des fondateurs à côté de leurs chartes inscrites sur les murs jouxtant l'entrée des églises était déjà une ancienne habitude à l'époque de l'érection de Žiča. Cet usage avait surement vu le jour à Constantinople — où les premières mentions d'images d'empereurs figurés à côtés de leurs chartes remontent à l'époque de l'iconoclasme — pour se répandre ensuite dans le monde orthodoxe, en empruntant toutefois des variantes différant de celle retenue à Žiča. Cette habitude était de même connue du monde catholique occidentale. Une telle image proclamait publiquement les droits de l'église en question sur les biens et les privilèges accordés — ce à quoi tenait tout particulièrement l'établissement doté — tout en rappelant durablement l'oeuvre du fondateur — conformément à la volonté de ce dernier qui désirait ainsi rappeler à jamais sa foi inébranlable, afin que celle-ci soit évoquée et célébrée dans les temps à venir.[14] En d'autres termes, comme cela est stipulé dans la première charte de Žiča: tous les biens sont remis afin que les fondateurs soient mentionnés dans les prières.[15]

Les portraits de Stefan le Premier Couronné et de Radoslav, accompagnés des textes de leurs chartes, peints à Žiča près d'un siècle après l'érection de cette église, vont toutefois au-delà de l'idée première ayant pu guidé ces deux fondateurs de Žiča lors de la décoration originale. Quel que fut le sentiment de reconnaissance ayant animé leurs descendants, en tout premier lieu le roi Milutin et l'archevêque Sava III, lorsqu'ils firent restaurer l'église endommagée et reprendre le contenu des anciennes fresques, le fait est qu'ils durent aussi procéder à cette rénovation en raison de principes restés très actuels à leur époque. Žiča était toujours, en effet, l'église de couronnement des rois serbes. Le premier souverain couronné de la dynastie et l'acte même de son couronnement, ayant eu lieu à Žiča, ne pouvaient être oubliés.

L'oeuvre des deux premiers rois serbes, en l'occurrence l'érection d'églises et la promulgation de chartes ayant un contenu législatif, outre sa valeur exemplaire pour leurs successeurs, se rangeait également au nombre des vertus fondamentales du souverain et revêtait, par conséquent, une valeur idéologique. Il est bien connu que l'ouvrage de Procope sur les édifices était en fait un éloge de l'empereur Justinien. Il est moins connu que les auteurs de textes sur les souverains chrétiens pouvant être pris comme modèles, soulignaient toujours, chez ces derniers, le soucis d'eriger des églises et des monastères. Dans son Epître au prince Michel de Bulgarie, ouvrage considéré comme un des textes clés pour l'étude de l'idéologie des souverains, le patriarche de Constantinople Photios recommande d'ériger des églises afin de propager le christianisme.[16] Ceci était avant tout valable pour les peuples récemment convertis, tandis que pour les empereurs byzantins l'érection d'églises servait principalement à célébrer leur pouvoir.[17] C'est de cette façon que l'empereur géorgiens David se rendit célèbre au début du XIIème siècle, et reçut même, de son vivant, l'épithète de Bâtisseur.[18] Quasiment toutes les hagiographies et vies de souverains serbes soulignent leurs efforts en vue d'ériger des églises et des monastères, les auteurs de ces textes y voyant de

/14/ P. Ivić — V. J. Djurić — S. Ćirković, *op. cit.*, 38–49, passim.

/15/ Stefan Prvovenčani, *op. cit.*, 109.

/16/ И. Чичуров, *Политическая идеология средневековья, Византия и Русь*, Москва 1990, 45, 101, passim.

/17/ *Ibidem*, 45.

/18/ K. Salia, *Histoire de la nation géorgienne*, Paris 1980, 167–170, 183; *Гелати, архитектура, мозаика, фрески*, Тбилиси 1982, passim.



Fig. 4.
Vestibule, mur oriental, roi Stefan Premier Courronné



Fig. 5.
Vestibule, mur oriental, roi Radoslav

toute évidence une des qualités essentielles de tout souverain chrétien pieux et fidèle. Par leur signification, les deux portraits de fondateurs représentés à Žiča s'élevaient donc au-delà du simple exemple personnel, pour revêtir une valeur universelle.

En plus de l'activité de fondateur, les portraits de rois et leurs chartes, visibles à Žiča, célèbrent aussi l'activité de législateur de Stefan le Premier Couronné et de Radoslav. Cette dernière, tout comme la protection de l'ordre établi, entraient en effet parmi les devoirs prioritaires du souverain idéal au moyen âge. Les chartes de Žiča ne font pas seulement état de donations de biens — même si ce thème constitue l'essentiel de leur contenu — mais aussi de toute une série de prescriptions de caractère juridique universel: leurs textes stipulent ainsi que quatre monastères serbes jouiront du statut particulier de monastères royaux (Studenica, Chilandar, Djurdjevi Stupovi à Ras et celui de la Vierge à Gradac sur la Morava), précisent certains rapports entre le roi et l'ar-

chevêque, promulguent des clauses du droit marital et ordonnent — comme cela a été déjà mentionné — que Žiča sera désormais l'église affectée aux cérémonie de couronnement des rois et de cheirotonie des



Fig. 6.
Vestibule, mur septentrional, apôtre Pierre

plus hauts dignitaires ecclésiastiques en Serbie. Les rois mêmes, autteurs de ces chartes considéraient ces ordres comme une «loi divine» et interdisaient leur infraction sous peine de malédiction.[19]

L'attitude du souverain envers la loi est un sujet traité par la plupart des écrivains de textes, appelés à Byzance miroirs des princes, depuis Agapytos, diacre de Sainte-Sophie à l'epoque de l'empereur Justinien, en passant par le patriarche Photios et l'empereur Basile II, jusqu'à l'empereur Alexis I^er Comnène. Tous donnaient des conseils relatifs à la conduite du souverain chrétien lorsqu'il s'agit du maintien de la légalité. Pour les Byzantins, l'empereur était un *princeps legibus solutus*, puisque la promulgation des lois se rangeait au nombre de ses fonctions constitutives. Cette activité entrait dans ses compétences, tant à titre de devoir que de droit. Dieu lui a fait don du pouvoir afin qu'il enseignât le droit aux hommes et fût le gardien de la loi et de l'ordre établi. C'est à lui qu'a été confié le timon du navire de l'Etat, afin que celui-ci ne fît pas voile vers les eaux du chaos. L'empereur devait s'en tenir aux anciennes lois éprouvées, afin que ses successeurs respectent les siennes. A partir du règne de Basile I^er cette transmissibilité de l'activité législative, sa succession, fut introduite en tant que règle dans la conduite du souverain digne de louanges.[20] De toute évidence, la promulgation de prescriptions dans les chartes de Žiča, actes ayant valeur de loi, attestait que les premiers rois serbes de la lignée des Nemanjić étaient aussi des législateurs, c'est-à-dire des souverains chrétiens idéaux.[21] Or c'est précisément à l'epoque du roi Milutin, époque de la rénovation de Žiča, que l'érection d'églises et l'activité législative connurent leur plus forte ampleur. En tant que fondateur de nombreuses monastères et organisateur de l'Etat, ce souverain poursuivait donc l'oeuvre nationale initiée par ses saints ancêtres, dont les figures et les mérites trouvèrent à nouveau place dans le vestibule de Žiča, en tant qu'images glorifiant également la dignité royale en Serbie, où avaient régné ces souverains.

3. Le sacerdoce en tant que succession apostolique

L'idée du sacerdoce et de l'Eglise est contenue dans les fresques recouvrant l'arc triomphal rehaussant l'entrée du vestibule. Pierre et Paul y étaient autrefois bénis par la figure du Christ, aujourd'hui fortement endommagée, représenté dans le cadre de l'icône occupant le sommet de l'intrados. Pierre porte au-dessus de sa tête le modèle d'une église, tandis que Paul tient de la même façon, posé sur sa tête, un livre fermé. Ces images forment un ensemble avec une scène peinte sur le montant intérieur de l'arc. Celle-ci représente le Christ parmi les apôtres, au moment où il leur montre un enfant se tenant à son côté et prononce les paroles: «Si vous ne devenez pas comme les petits enfants vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux» (Mt 18:3).[22] Lorsqu'il représenta cet ensemble exprimant l'idée de l'Eglise et du sacerdoce de part et d'autre de l'entrée principale à Žiča, le peintre a suivi certaines idées fondamentales des iconographes et célèbres théologiens contemporains qui veillaient à la conception des programmes de décorations peinte.

/19/ Stefan Prvovenčani, *op. cit.,* 107–114.

/20/ I. S. Čičurov, *op. cit.,* 30, 46–48, 72, 76, 81–89, passim (avec l'ancienne bibliographie); cf. aussi *Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries,* ed. by A. E. Laiou and D. Simon, Washington 1994, passim. Sur les conceptions idéologiques des souverains chez les Byzantins voir aussi H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner,* I, München 1978, 157–165; W. Blum, *Byzantinische Fürstenspiegel,* Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 14, Stuttgart 1981, 30–58, passim (avec bibliographie). Sur la propagation des traductions des auteurs byzantins de «miroir des princes» en Occident et parmi les peuples orthodoxes cf. I. Ševčenko, *Agapetus East and West: The Fate of a Byzantine "Mirror of Princes",* Revue des études sud-est européennes XVI (Bucarest 1978) 3–44.

/21/ Cf. T. Taranovski, *Istorija srpskog prava u nemanjićkoj državi,* Beograd 1931, I, 123–126, 147–150 (avec bibliographie). Sur les points relevant du droit marital dans la charte de Žiča: *ibidem,* 43–45.

/22/ Cf. B. Živković, *Žiča,* 37–39.



Fig. 7.
Vestibule, mur meridional, apôtre Paul

Avant la rénovation des peintures murales de Žiča, l'image de l'apôtre Pierre portant une église avait été créée dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid, en tant qu'illustration iconographique des paroles du Christ: «tu est Pierre et sur ce roc je bâtirai mon

Eglise» (Mt 16: 18). Après Žiča cette image n'a été reproduite qu'une seule fois, et ce à Gračanica. Indépendamment des raisons ayant amené la création d'une telle iconographie de l'apôtre Pierre, et de certaines différences dans ses divers éléments, le fait est qu'il s'agit, dans le monde byzantin, d'une des illustrations les plus explicites de la création de l'Eglise du Christ sur terre et des débuts la mission apostolique des prêtres.[23] Il semble indéniable que la solution iconographique unique représentant l'apôtre Paul tenant un livre (évangile, épîtres?) posé sur sa tête a été, elle aussi, inspirée par l'idée se trouvant déjà à l'origine de l'image de l'apôtre Pierre: cette iconographie de Paul n'est, en effet, qu'une variante de l'image récemment créée de Pierre. Dans l'iconographie byzantine, l'apôtre Paul était d'ailleurs régulièrement représenté tenant des parchemins enroulés portant le texte de ses épîtres ou un livre (évangile?) dans sa main plaquée au corps. La rapide disparition dans le monde byzantin de l'iconographie de ces deux premiers apôtres, telle qu'elle apparaît à Žiča, reste aujourd'hui encore inexpliquée. Il semble toutefois permis d'envisager que la création, puis la disparition des images représentant Pierre portant une église et Paul tenant un livre sur sa tête, est liée aux hésitations qui commencèrent à poindre dans les relations avec l'Eglise catholique et avec le primat de Pierre, notamment après l'union conclue lors du concile de Lyon à l'époque de Michel VIII Paléologue. La solution de Žiča s'avère, en tout cas, tout à fait isolée puisque dans aucune de ses représentations, antérieures ou postérieures, l'apôtre Pierre portant une église n'apparaît associé à Paul tenant un livre, image restant elle-même unique.

Les compositions réunissant les apôtres Pierre et Paul l'emportent toutefois largement sur leurs représentations en tant que figures isolées. Ils y apparaissent soit précédant les groupes d'apôtres, comme dans les choeurs de Žiča, de Sopoćani et du Protaton au XIIIème siècle,[24] soit, en tant que piliers de l'Eglise, sous forme de pendants peints sur les supports verticaux des églises byzantines (Rabdouchou au Mont Athos, Saint-Nicétas, Nagoričino, l'ancienne église métropolitaine d'Edessa, Gračanica, etc.).[25] Dans les premiers monuments de la Renaissance des Paléologue les apôtres Pierre et Paul reçoivent souvent une autre place très en vue, en occupant, tout comme sous les portiques des cathédrales occidentales, les surfaces jouxtant l'entrée principale. Il en est ainsi dans les églises de la Vierge Péribleptos à Ochrid, de la Panagia Olympiotissa à Elasson et du Christ Chora à Constantinople — où ils se tiennent de part et d'autre de la porte conduisant du narthex au naos.[26] De façon très semblable à l'image de Žiča, les peintres du roi Milutin ont disposé les apôtres Pierre et Paul sur l'intrados de l'entrée reliant le narthex et le naos de l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren, en leur associant le Christ Emmanuel en buste qui les bénit du sommet de l'arc.[27] Les chercheurs sont d'avis que ces deux apôtres doivent une telle place honorifique, à l'entrée de la partie principale de l'église, à leur titre de fondateurs de l'Eglise chrétienne.[28] Il ne fait aucun doute que l'emplacement triomphal occupé par Pierre et Paul dans l'église de la Vierge Ljeviška, et surtout à Žiča, où ils ont même reçu une icono-

/23/ Cf. note 3, études de F. Grivec, Ch. Walter, P. Miljković-Pepek, B. Todić (où est donnée toute la bibliographie antérieure).

/24/ B. Živković, *Žiča,* 8–10; idem, *Sopoćani, crteži fresaka,* Beograd 1984, 18, 19; G. Millet, *Monuments de l'Athos,* I, Paris 1927, Pls. 5/2, 38/1, 39/1.

/25/ P. Miljković-Pepek, *op. cit.,* 74–75. Dans l'ancienne église métropolitaine à Edessa (Vodena), ces deux saints occupent la face frontale des piliers du sanctuaire — ils n'ont pas été suffisamment bien publiés.

/26/ R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Bildband,* Giessen 1963, Plan 20 (pour la Vierge Péribleptos); E. Konstantinides, *The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly,* II, Athens 1992, Pls. 98–101; *ibidem,* I, Plan XII (nos. 131, 132), Plan XIV (nos. 60, 61), Pag. 240–242 (pour Elasson): P. Underwood, *The Kariye Djami,* 2, New York 1966, Pl. 14, 30–33 (pour le Christ Chora à Constantinople).

/27/ B. Živković, *Bogorodica Ljeviška,* 48; D. Panić — G. Babić, *Bogorodica Ljeviška,* Beograd 1975, fig. 15, 16, dessin 17.

/28/ E. Konstantinides, *op. cit.,* 240–242 (avec bibliographie).

graphie spéciale, constitue le plus haut degré de célébration des deux premiers apôtres en tant que fondement de l'Eglise.

Dans l'église de la Vierge Ljeviška et à Žiča, la transmission du pouvoir sacerdotal du Christ au deux apôtres les plus vénérés ressort clairement de son geste de bénédiction, accordée d'en haut. Il s'agit là, en fait, d'une illustration de l'instauration même de la cheirotonie des évêques et de la succession apostolique, principes sur lesquels reposait la mission des prêtres dans l'Eglise. Parmi de nombreuses solutions iconographiques de cette idée, celle de Žiča s'avère assurément très originale et tout particulièrement explicite.

Il convient d'adjoindre aux deux images précédentes évoquant la mission sacerdotale des apôtres, la scène de la prédication du Christ leurs enjoignant d'être comme les enfants. Une telle lecture de cet ensemble est notamment suggérée par un petit cycle — rangé, à juste titre, dans la thématique spécifique des cathédrales — apparaissant parmi les fresques, pratiquement contemporaines, de Gračanica. Il s'agit de plusieurs scènes se succédant sous *la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres,* composition recouvrant la voûte de la branche nord du transept. Nous y reconnaissons: *«Pierre tu es un roc»,* image montrant cet apôtre portant l'Eglise sur ses épaules et, liée à celle-ci, une seconde image le montrant lorsqu'il répond au Christ qu'il est le fils de Dieu, puis *l'Enseignement du Christ dans le temple* (représentée en train de lire les livres), *Pierre et Ananias* et, finalement, le message du Christ aux apôtres leur recommandant de devenir comme les petits enfants.[29] Ainsi disposée entre l'illustration de la *Descente du Saint-Esprits* et Pierre endossant le rôle de prêtre que lui a destiné le Christ, la prédication du Christ sur les enfants se voit conférer une place très importante: elle souligne quelle doit être la nature de la foi des apôtres en leur donnant pour modèle un humble enfant, en leur enseignant à ne pas scandaliser ni mépriser les petits, c'est-à-dire en les initiant, en fait, à la mission de prêtre (Mt 18: 1–10 et suivants). Le peintre de Žiča n'a retenu du petit cycle évoquant le sacerdoce apostolique, tel qu'il apparaît à Gračanica, que la figure de l'apôtre Pierre portant l'Eglise sur ses épaules et la scène de la prédiction du Christ sur l'enfant. De toute évidence, cet artiste y voyait l'exemple le plus caractéristique de la foi chez les hommes parmi lesquels les apôtres doivent agir dans le cadre de leur mission sacerdotale. Tout en condensant un exposé plus large, tel celui visible à Gračanica, le peintre de Žiča a parfaitement préservé l'idée principale se rapportant au sacerdoce.

Le fait que la scène illustrant à Žiča *la Prédiction du Christ sur l'enfant* se rapporte effectivement à la foi et au sacerdoce semble être confirmé par la bande ornementale formant un arc encadrant cette image. Cette bordure est constituée par une suite de croix inscrites dans des cercles, peintes sur un fond où semblent apparaître des traces de volutes. Deux cercles semblables, avec croix inscrites de couleur rouge, ont également été peints sur la fenêtre géminée du mur septentrional de Gračanica, au centre même du cycle de scènes se rapportant au ministère du Christ et des apôtres.[30] Dans cette église, un tel motif ne réapparaît que sur la fenêtre géminée méridionale, faisant pendant à

/29/ B. Živković, *Gračanica,* III — naos, espace sous la coupole, côté nord, no 1–9; B. Todić, *op. cit.,* 166–168.

/30/ B. Živković, *Žiča,* 37 et pages suivantes; idem, *Gračanica,* loc. cit.

la baie précédente. Cette seconde ouverture est, pour sa part, entourée de scènes illustrant les actes publics du Christ et, partiellement, son ministère de prêtre.[31] Il est ainsi permis de voir dans les figures des apôtres Pierre et Paul, associées à Žiča à la scène de *la Prédication du Christ sur l'enfant,* un exposé réduit rappelant l'origine et la nature du sacerdoce dont les dignités les plus élevées étaient obtenues en Serbie par cheirotonie précisément dans la seule église de Žiča.

4. La continuité de la royauté et de l'archiépiscopat en Serbie

L'image centrale du vestibule occidentale de Žiča célèbre tout autant le Christ nouveau-né que les personnages se trouvant alors à la tête de l'Etat et de l'Eglise serbes, le roi Milutin et l'archevêque Sava III, ainsi que leur prestige, leur titre et leur dignité. Il est ici question d'une illustration du stychère de Noël appelé *Que t'offrirons nous.*

/31/ Idem, *Gračanica,* III — naos, espace sous la coupole, côté sud, no 1–11.

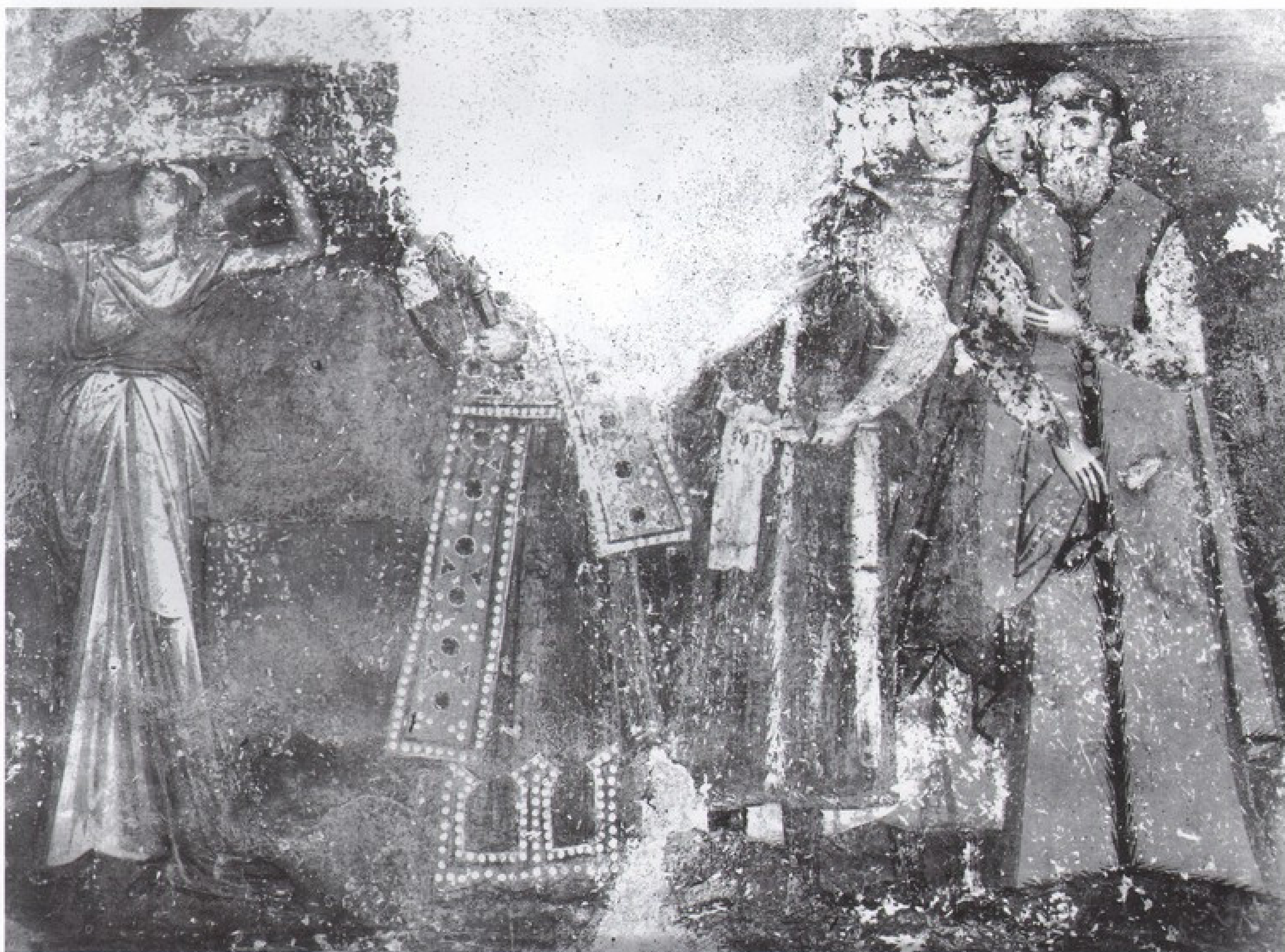


Fig. 8.
Vestibule, mur oriental, Stychère de Noël «Que t'offrons nous», roi Milutin avec sa suite

Cette image et son observation ont depuis longtemps permis d'étudier les rapports entre l'image et le texte, de constater la divergence existant entre l'illustration et les paroles inscrites sur l'arc, de discuter de la question des personnifications et des autres participants à la scène,



Fig. 9.

Vestibule, mur oriental, Stychère de Noêl «Que t'offrons nous», archevêque Sava III avec sa suite

et finalement d'avancer de nombreux éléments en faveur de l'identification des personnages historiques et des membres de leurs suites. Une réponse a également été apportée à l'intéressante question soulevée par l'apparition de contemporains sur les images de cet hymne dans les églises de la Vierge Péribleptos à Ochrid et des Saints-Apôtres

à Thessalonique, ainsi que dans plusieurs autres sanctuaires.[32] Ces derniers temps un nouveau monument intéressant est venu se joindre aux précédents. Il s'agit d'une fresque ornant le mur occidental du narthex de la Vierge à Blacherne, près d'Arta, église où furent inhumés plusieurs membres de la famille régnante en Epire au XIIIème siècle. Compte tenu que les fresques de cette église peuvent être datées des deux dernières décennies du XIIIème siècle, cette illustration du stychère de Noël serait la plus ancienne de toutes les images semblables jusqu'à présent répertoriées. On y remarque déjà, parmi les personnages chantant la gloire du Christ nouveau-né, les représentants de diverses couches sociales: un souverain, un évêque, un dignitaire civil, etc.[33] Dès les premières illustrations de ce thème dans la sphère culturelle byzantine, il existait donc un désir évident de représenter le genre humain, ayant offert la Vierge au Christ, à travers les personnages contemporains les plus éminents. Cette même intention apparaît également de façon très claire sur l'image peinte dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid en 1294/95. S'il n'est pas possible, dans l'église de la Vierge à Blacherna, d'identifier quelque personnage historique de la cour d'Arta parmi les figures se tenant dans la partie inférieure de l'image, cela est en revanche tout a fait permis à Ochrid, grâce aux traits caractéristiques des portraits de dignitaires locaux. Dans son processus de mûrissement, l'idée faisant des plus hauts dignitaires d'une société les représentants du genre humain dans l'image du stychère de Noël, a peut-être reçu sa traduction iconographique la plus explicite sur notre image de Žiča. Celle-ci nous offre en effet, plus nettement que les monuments précédents, une illustration de la célébration de la fête de Noël à la cour de Serbie. Un tel caractère descriptif ne s'est pas maintenu sur les exemples ultérieurs de cette image.

Les raisons de l'apparition de dignitaires de l'Etat et de l'Eglise sur les images de Noël vers la fin du XIIIème siècle doivent être avant tout de nature liturgique. Nous savons que le stychère de Noël *Que t'offrirons nous* était chanté, avec les autres stychères, lors des vêpres la veille de la fête de la Naissance du Christ.[34] Or ces dernières succédaient immédiatement aux heures impériales, terme employé dans les manuscrits slaves pour désigner les heures du jour précédent la Noël, du fait qu'elles étaient célébrées en présence de l'empereur à Byzance. Les fidèles chantaient à cette occasion des psaumes de circonstance et des tropaires de Noël.[35] Le typikon de la Grande église de Constantinople prescrit qu'au cours des heures, le canonarque s'avance au centre de l'église pour s'exclamer «Longue vie» à l'intention de l'empereur, de l'archevêque et de l'higoumène.[36] Nous retrouvons cette coutume mentionnée dans les typika serbes (notamment celui de Nikodim au début du XIVème siècle), tandis qu'un typikon ultérieur, datant du milieu de ce même siècle, stipule que le canonarque prononçait trois fois un voeux de longue vie à l'intention de l'empereur Stefan et du roi (Uroš), tandis que l'higoumène du monastère appelait sur eux le salut divin.[37] Il a donc pu arriver, à l'époque du roi Milutin, que les heures impériales, qui se déroulaient en présence du souverain et de l'archevêque accompagnés de leurs suites, et se poursuivaient, lors des vêpres, par le chant du stychère

/32/ В. И. Джурич, *loc. cit.* (avec une autre bibliographie); voir également N. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting,* Leiden 1986, 115–125, passim.

/33/ M. Achimastou-Potamianou, *The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta),* Actes du XIVe Congrès international d'études byzantines, II A, Athènes 1981, 4, 9.

/34/ М. Скабалланович, *Христианские праздники,* кн. 4, *Рождество Христово,* Киев 1916, 77.

/35/ Sur les heures impériales v. *ibidem,* 68–72; L. Mirković, *Heortologija,* Beograd 1961, 94–95. Les heures impériales existaient aussi dans les vêpres du Baptême du Christ et de Pâque.

/36/ А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей,* I, Τυπικά, Киев 1895, 161–162; *ibidem,* III, Петроград 1917, 320–323, 388–389.

/37/ *Ibidem,* III, 464–465, 469; L. Mirković, *op. cit.,* 95. Au demeurant, des prières et des voeux de longue vie à l'intention de l'empereur, du patriarche et des hauts dignitaires étaient prononcés dans les églises de Constantinople, de Byzance et des pays orthodoxe, après le Xème siècle, lors de chaque vêpres avant le congé, lors de l'ecténie (prière universelle), durant la liturgie, lors de certaines offices particuliers, etc. Cf. Скабалланович, *Толковий типикон,* I, Киев 1910, 382, 385; *ibidem,* II, Киев 1913, 94–95, 99–102, 144–154. F. Halkin et A.-J. Festugière, *Dix texte inédits tirés du Ménologe imperial de Koutloumous,* Genève 1984, 19, 31, 43, 69, 79, 93, 103, 111, 117, 125–127.

Que t'offrirons nous, soient reprises sur une image murale, en recevant les formes stylistiques propres à l'art du monde orthodoxe. La même chose avait pu se produire auparavant à Byzance. Deux hauts chandeliers avec cierges allumés peints sur l'intrados de l'arc, de part et d'autre de la scène du stychère de Noël à Žiča, semblent indiquer qu'il est bien ici question d'un office liturgique. Au sommet même de l'arc, entre les chandeliers, brille une étoile à huit branches inscrite dans un cercle — signe de la nuit de Noël.[38]

La disposition du stychère de Noël à l'emplacement central du vestibule, en y incluant les plus hauts membres de la cour et de l'église serbes, au-dessous desquels apparaissent les portraits des fondateurs de Žiča, conférait une signification particulière à cette image. Le Christ nouveau-né et sa mère, célébrés par cette composition, reçoivent ici les marques de gratitude des anges, des bergers et des rois mages, qui furent les témoins de l'événement; tandis qu'à proximité du Christ, saint patron de l'église, se tiennent les fondateurs et les rénovateurs de Žiča. Se rattachant ainsi à l'oeuvre des premiers, le roi Milutin et l'archevêque Sava III démontraient par leur travaux de restauration la continuité de leurs efforts en faveur de l'Eglise. Par cet acte, tous deux soulignaient et justifiaient simultanément la légitimité de leur pouvoir remontant respectivement au premier roi de Serbie et au premier archevêque serbe. Milutin tenait d'ailleurs tout particulièrement à apparaître comme un continuateur de l'oeuvre des souverains antérieurs, et ce non seulement serbes, mais aussi bulgares et byzantins. Pour cette raison, il se distingua par son activité de bâtisseur mais aussi de rénovateur des églises de ses prédécesseurs. Avec son frère et sa mère il fit rénover le mausolée des rois serbes de Dioclée, l'église saint-Serge et Bacchus à Bojana;[39] il contribua largement à l'essor de Chilandar et ce non seulement en faisant ériger un nouveau catholicon à l'emplacement de l'ancien sanctuaire, élevé par le fondateur de la dynastie, Stefan Nemanja, et son fils, saint Sava;[40] à Studenica, il adjoignit à la fondation de son prédécesseur le plus prestigieux, une église dédiée aux ancêtres de la Vierge, Joachim et Anne; dans les monastères de Saint-Georges, à Staro Nagoričino, et de Saint-Prochor, à Pčinja, il fit rénover les catholicons et les bâtiments annexes érigés par le premier fondateur de ces deux établissements, l'empereur byzantin Romain Lécapène;[41] il fit remanier la Vierge Ljeviška à Prizren, cathédrale byzantine ancienne et serbe depuis temps de Saint Sava;[42] fit élever l'eglise de Gračanica sur le fondement d'une cathédrale serbe ancienne,[43] etc. Il s'en ressort, tout comme à Žiča, un message très clair: son activité publique, y compris en ce qui concerne l'érection d'églises, était présentée comme la succession de l'oeuvre de ses plus remarquables et plus célèbres ancêtres et prédécesseurs. Ceci contribuait à renforcer sa propre autorité et le prestige de sa dignité, tout en montrant que l'idée de succession des rois était proche de celle de la succession apostolique au sein de l'Eglise.[44] L'image du stychère de Noël réunissait ainsi les deux dignités, impériale et sacerdotale, par ailleurs dissociées sur les autres images du vestibule de Žiča, tout en alliant le passé et le présent, ce qui était également le but des autres composi-

/38/ B. Živković, *Žiča,* 38–39.

/39/ V. Korać, *Sv. Sergije (Srdj) i Vakh na Bojani,* Starinar XII (Beograd 1961) 35–43.

/40/ Cf. Dj. Bošković, *Hilandar. Saborna crkva,* Beograd 1992, 15–17 (avec l'ancienne bibliographie).

/41/ G. Subotić — D. Todorović, *Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog,* Zbornik radova Vizantološkog instituta 34 (Beograd 1995) 122–124, passim (avec bibliographie); B. Todić, *Staro Nagoričino,* Beograd 1993, 25–27; V. J. Djurić, *Povodom knjige „Staro Nagoričino" Branislava Todića,* Saopštenja XXVI (Beograd 1994) 196.

/42/ S. Nenadović, *Bogorodica Ljeviška,* Beograd 1963, 23–66, passim; D. Panić — G. Babić, *op. cit.,* 28–34, passim.

/43/ S. Ćurčić, *Gračanica. Istorija i arhitektura,* Beograd–Priština 1998, 19–23 (avec bibliographie).

/44/ Sur la succession du ktitorat dans le droit royal cf. T. Taranovski, *op. cit.,* 148–149.



Fig. 10.
Vestibule, mur septentrional, Quarante Martyrs de Sébaste, détail

tions iconographiques ornant cet espace. Prises dans leur ensemble, les fresques du vestibule de Žiča apparaissent donc comme une affirmation de la légitimité et de la continuité des dignités royale et archiépiscopale en Serbie au XIIIème et au début du XIVème siècle.

5. *Le couronnement et la cheirotonie*

Il semble que la scène la plus difficile à expliquer soit la représentation des Quarante martyrs sur le lac gelé et son inclusion dans cet ensemble. Répartis en deux groupes de vingt personnages sur chaque pan de la voûte, les soldats romains sont montrés nus au moment où ils sont exposés au froid glacial. L'un d'eux, s'étant ravisé, se précipite dans la chaleur d'un établissement de bains, tandis que le gardien de ces termes, ayant vu des couronnes lumineuses descendre du ciel au-dessus de leurs têtes, se joint à eux, complétant ainsi, par son ralliement, ce bataillon de la foi. La gloire des martyrs de Sébaste s'est répandue depuis la Cappadoce grâce à la famille de saint Basile le Grand, dont certains membres, ayant été témoins du martyre des soldats romains, avaient rédigé leurs tout premiers textes de louange et

leur avaient érigé un premier sanctuaire.[45] De nombreux siècles plus tard, Constantinople conservait encore des reliques de leurs ossements, possédait plusieurs églises et chapelles leur étant dédiées, dont les deux plus remarquables se trouvaient respectivement dans le palais impérial et à proximité de l'Arc de bronze. Cette seconde, la plus vaste de toutes, était même honorée de la présence des empereurs lors des offices célébrés le jours de la fête des Quarante martyrs.[46]

A partir du XIème siècle le cycle de leur martyre fut plus souvent illustré dans les livres manuscrits que sur les décorations peintes, nonobstant l'existence de plusieurs exemples connus. Les peintures murales ne conservèrent de façon durable que la scène de leur martyre, apparaissant pour l'essentiel sous deux variantes: soit scindée en deux groupes de vingt martyrs répartis sur les pans de la voûte, comme à Žiča, soit les réunissant sur un même mur plat, tout comme sur leur icône. L'interprétation de cet image dépend, avant tout, de l'emplacement qu'elle occupe dans l'église, et plus précisément du contexte des fresques voisines. Avec le temps, cette scène est en effet passée du sanctuaire à l'extrémité occidentale de l'église. Dans une chapelle de Santa Maria Antiqua à Rome, nous la trouvons dans l'abside; il en est de même dans l'église Sainte-Sophie à Ochrid, où elle apparaît dans l'abside de la nef septentrionale, c'est-à-dire la proskomidie, alors que le reste du cycle a trouvé place sur les surfaces murales voisines; elle se trouve également dans la proskomidie à Vodoča. Vers la fin du XIème et au XIIème siècle cette image passe dans la partie occidentale de l'église, plus précisément au registre inférieur du mur ouest du naos (Saint-Nicolas sous le Toit, Asinou et Kaliana à Chypre, Vardzia et Ahtala en Géorgie). En Serbie elle occupe au XIIIème siècle la voûte d'un des transepts-bas (Studenica, Sopoćani). Finalement, vers la fin du XIIIème et au XIVème siècle elle est transférée dans le travée ouest on dans le narthex (Gradac, les Saints-Apôtres à Thessalonique, Karan, Dečani, Lesnovo).[47] Nous ignorons encore les raisons de cette étonnante mobilité. Il semble toutefois qu'elles peuvent être, avant tout, liées à la liturgie et au programme de la décoration peinte. Il ressort, en effet, que l'on a parfois voulu préserver l'intégralité du groupe des soldats-martyrs dans un espace de l'église, ce qui relève, d'ailleurs, de la logique du programme de décoration. D'un autre côté, l'introduction des quarante martyrs parmi les thèmes du sanctuaire ou du narthex, semble davantage être liée à la fonction de ces espaces lors de certains actes et offices particuliers.[48]

A l'époque de la représentation de la scène de Žiča, les quarante martyrs trouvaient déjà place dans les narthex et à proximité de l'entrée de l'église. Néanmoins, la raison concrète ayant amené leur inclusion dans l'idée de la royauté et du sacerdoce exposée dans le vestibule de Žiča, ne peut que faire l'objet d'une hypothèse de notre part.

A Žiča, nous constatons que la fresque des quarante martyrs est surmontée par un buste du Christ inscrit dans un cercle éclairé par des rayons entrecroisés; il tend d'en haut une couronne dans chaque main, tandis qu'une suite horizontale de quarante couronnes plane au-dessus de la tête des martyrs. Ce détail iconographique reflète,

/45/ Cf. O. Demus, *Two Palaeologian Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection,* Dumbarton Oaks Papers 14 (Washington 1960) 96–102.

/46/ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, III, Les églises et les monastères,* Paris 1953, 500, 501. Sur la célébration de la fête des Quarante Martyrs à Constantinople au moyen âge voir aussi: H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae* in *Propylaeum ad Acta sanctorum, Novembris,* Bruxelles 1902, 521–523; *Le Typicon de la Grande Eglise,* I, éd. J. Mateor, Roma 1962, 244–245.

/47/ O. Demus, *op. cit.,* 99–109; A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus,* London 1985, 59, 60, 107, 108, 122, 123; T. Velmans, *Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante Martyrs en Géorgie,* Zograf 14 (Beograd 1983) 40–51; M. Kašanin, *Bela crkva karanska,* Beograd 1928, 72; C. Grozdanov, *Ciklusot na Četiriesette mačenici vo Sveta Sofija Ohridska,* in Studii za ohridskiot živopis, Skopje 1990, 42–50 (avec une autre bibliographie).

/48/ Z. Gavrilović, *op. cit.,* 158–186, passim (uniquement en ce qui concerne le baptême dans les narthex).

sans aucun doute, les passages principaux de leur hagiographie et illustre le motif le plus fréquent des vers de leur office: le «couronnement» obtenu en récompense de leur exploit pour la foi.[49] Les iconographes de Žiča ou leurs conseillers dotés d'une formation théologiques ont donc facilement pu reconnaître dans le culte et la scène des quarante martyrs une préfiguration du couronnement des souverains et de la cheirotonie des évêques et des higoumènes.

Le lien pouvant être établi entre l'Office des quarante martyrs et l'idéologie royale est relativement évident. Le matériel liturgique entrant aujourd'hui dans leur liturgie annuelle ne diffèrent pratiquement pas, dans ses passages traitant des souverains, de celui existant au XIIIème et XIVème siècle.[50] En particulier, on n'y relève aucune divergence dans les lectures de l'Ancien Testament et les thèmes tirés du 9ème chant du canon — or ces passages soulignent précisément le lien existant entre le «couronnement» des martyrs et celui des souverains. Il est vrai que les anciens offices ne contiennent pas tous des lectures de l'Ancien Testament (parémies), toutefois, lorsque cela est le cas, elles sont le plus nombreuses au XIVème siècle, tout comme aujourd'hui.[51] Il s'agit notamment des prophéties d'Esaïe (43: 9–14) et des Sagesses de Salomon (3: 1–9; 5: 15–24; 6: 1–3). Les parémies sont habituellement liées par leur contenu à la fête, parfois même en tant que «type» vétérotestamentaire.[52] La parenté entre, d'une part, l'exploit des martyrs, leur fidélité à la foi et la récompense reçue, et, d'autre part, les annonces des prophètes vétérotestamentaires, est en effet évidente. C'est justement à travers ces annonces que trouvent également leur expression les allusions aux souverains vivants. Les paroles d'Esaïe se rapportent au seul et unique Dieu et sauveur dont les serviteurs élus seront les témoins, devant les tribus et les peuples. La Sagesse de Salomon poursuit cette idée sur les élus: Dieu a éprouvé les justes et les a trouvés dignes de lui; c'est pour cette raison qu'ils jugeront les nations et gouverneront sur les peuples, et le Seigneur sera leur roi. Ses élus recevront la grâce; leurs âmes sont dans les mains du Seigneur et nul tourment ne les atteindra jamais. «Ainsi recevront-ils la royauté splendide et le diadème magnifique de la main du Seigneur; de sa droite, il va les protéger, et, de son bras, les couvrir». Pour finir Salomon avertit les rois et les souverains: «Vous avez reçu du Seigneur votre pouvoir, du Très-Haut, votre souveraineté».

Dans le 9ème chant du canon, l'Office traduit les annonces vétérotestamentaires des événements du Nouveau Testament en réalité de prière. Ce chant se termine par des vers priant les martyrs — qui ont serré le sceptre de la puissance de l'Eternel, sa croix, et qui ont vaincu, par leur souffrance, et été couronnés par la droite du Christ — d'intercéder en faveur de la paix et des victoires de l'empereur (ou des empereurs) aimant le Christ, et du salut de ceux qui les célèbrent. C'est de façon identique que s'achève le tropaire à la gloire de la Vierge, dit *θεοτοκίον (bogorodičan),* qui suit les vers mentionnés: la Vierge, espoir des fidèles, y est invoquée pour obtenir de son fils la paix dans le monde, les victoires de l'empereur aimant le Christ et le salut pour ceux qui l'aiment.[53]

/49/ *Минія. Мѣсяць мартъ,* Москва 1904, 73, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87 (la pagination suit celle de l'édition de Kragujevac); J. Popović, *Žitija svetih, mart,* Beograd 1973, 160, 161, 162, 164.

/50/ A cette occasion nous avons consulté les manuscrits suivants: le Menée de Bratko (NB Rs 647) datant des années quarante du XIIIème et du début du XIVème siècle (la partie se rapportant à l'Office des Quarante Martyrs date du début du XIVème siècle — cf. Lj. Štavljanin-Djordjević, M. Grozdanović-Pajić, L. Cernić, *Opis ćirilskih rukopisa Narodne biblioteke Srbije,* Beograd 1986, 340–345, tout particulièrement sur cet office voir p. 340, 344), le Menée de Roman pour mars (Hil. 160) datant du milieu du XIVème siècle, le Menée de Chilandar pour mars–mai (Hil. 145) datant de la quatrième décennie du XIVème siècle, le Menée de Chilandar pour mars–juin (Hil. 146) datant de la quatrième décennie et du dernier quart du XIVème siècle (la partie se rapportant à l'Office des Quarante Martyrs y est datée du dernier quart du XIVème siècle, bien qu'il nous semble qu'elle pourrait elle aussi appartenir à la quatrième ou cinquième décennie de ce même siècle). Sur les manuscrits de Chilandar cf. D. Bogdanović, *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara,* Beograd 1978, 93, 94, 97. En plus de ces manuscrits nous avons aussi consulté le menée de fêtes, Peć no 41, daté du XIV–XVème siècle. L'actuel office des Quarante Martyrs in *Минія. Мѣсяць мартъ,* Москва 1904.

/51/ Pour autant que j'ai pu voir le Menée de Bratko et le Menée de Roman ne contiennent pas de parémies à la différence des autres manuscrits consultés (voir note 50).

/52/ B. Jovanović, *Značaj srpskih parimejnika za tekstološko razvrstavanje slovenskih prepisa i rekonstrukciju prvobitnog ćirilo-metodskog originala,* Zbornik istorije književnosti 10 (Beograd 1976) 1–19; Dj. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova,* Beograd 1990, 235–237 (avec bibliographie). Je tiens à remercier mon amie Biljana Stipčević-Jovanović d'avoir mis à ma disposition ses données encore non publiées sur les lectures prophètiques tirées des recueils de parémies au moyen âge. Il en ressort que les mêmes parémies de la Sagesse de Salomon étaient aussi lues lors des offices du Premier dimanche après la Pentecôte (Semaine de Tous les saints), de la Saint-Georges, Saint-Démétrios, Saint-Pantéleimon, Sainte-Parascève, des Saints–14000 nouveaux-nés de Bethléem et des Trois-Saints-Hiérarques, mais aussi lors des offices dédiés à Sabbas le Sanctifié, Antoine le Grand, Théodose le Grand, Euthyme le Grand et Syméon le Stylite. Les mêmes extraits d'Esaïe, lus lors de

Les écrivains serbes du XIVème siècle ont senti la possibilité de relier, à travers les lectures de l'Ancien Testament et le 9ème chant du canon, leurs souverains et leurs saints aux offices des martyrs, et notamment à celui des Quarante martyrs. Dans l'Office de saint Sava, oeuvre de Teodosije, seul un passage de la lecture de la Sagesse reprend le texte de cet office, alors que dans l'Office de saint Simeon le Myroblétès, du même auteur, tous les extraits de la Sagesse sont identiques à ceux de l'Office des Quarante martyrs. L'écrivain Danilo Banjski en fit de même dans son Akolouthie du roi Milutin, en reprenant intégralement certains passages de la Sagesse de Salomon. Grigorije Camblak alla encore plus loin. Dans son Akolouthie de Stefan Dečanski, «saint grand martyr parmi les empereurs», — qualificatif attribué à ce souverain dans le titre de cet ouvrage — il a repris toutes les lectures prophétiques de l'Office des Quarante martyrs.[54]

A la même époque, les écrivains serbes trouvèrent même l'opportunité de mentionner leur souverain dans l'Office des Quarante martyrs, dans le 9ème chant du canon, de sorte que le nom du roi de Serbie fut substitué à celui de l'empereur byzantin à plusieurs endroits. Dans *la Ménée de Roman* pour le mois de mars (Chil. 160) le 9ème chant contient une prière pour les victoires des empereurs aimant le Christ et le θεοτοκίον, accompagnant ce chant, une prière pour la victoire au roi aimant le Christ. Il en est de même dans un menée de Chilandar pour mars — juin (Chil. 146).[55] Il est certain que de telles modifications dans le texte de l'office n'étaient pas alors un fait isolé et que la «réactualisation» de certains de ses passages était autorisée au moyen âge, voire chose courante.[56]

Par ailleurs, les saints guerriers, martyrs et vainqueurs, furent tout au long du moyen âge considérés comme des saints protecteurs lors des combats, ils veillaient sur les souverains dans les batailles et apportaient la victoire à leurs armes. Dans tout le monde chrétien, y compris en Serbie, des églises étaient érigées à leur gloire après les triomphes remportés sur l'ennemi. Parmi tous les guerriers-martyrs une place très en vue revenait aux quarante soldats romains de Sébaste.[57] Un lien théologique direct a ainsi pu être établi sur les fresques de Žiča entre, d'une part, leurs mérites pour la foi et leur couronnement de couronnes de gloire et, d'autre part, le couronnement et les victoires des souverains serbes. Le matériel théologique explique parfaitement bien l'établissement de ce lien: les élus de l'Eternel unique, les justes dignes de la tentation, vivront éternellement et recevront de ses mains les couronnes de gloire et de beauté; cette main les protégera, et ils n'oublieront jamais qu'ils tiennent leur pouvoir de l'Eternel. Les saints guerriers et les souverains serbes, tous porteurs de couronnes, sont donc unis par ces idées dans l'ensemble des fresques du vestibule de Žiča.

L'Office des quarante martyrs n'offre en revanche aucun passage susceptible, tant par l'ensemble du texte que par certains détails, de servir de support pour l'établissement d'un lien entre ces martyrs et la cheirotonie du sacerdoce. Toutefois, les cérémonies actuelles d'imposition des mains, tout comme les mariages, sont accompagnés par le

l'Office des Quarante Martyrs, étaient également lus lors de la Saint-Georges, Saint-Pantéléèmon et le dimanche de la Toussaint.

Alors que de telles lectures sont tout à fait compréhensibles lors des offices dédiés aux martyrs, puisque ceux-ci ont acquis des couronnes de gloire, leur inclusion dans les offices dédiés aux grands moines est plus surprenante, à moins d'y voir une conséquence de la conception mettant sur un pied d'égalité le martyre par la conscience et par le sang. Sur cette conception cf. J. Radovanović, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka,* Beograd 1988, 79–82; V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton,* Hilandarski zbornik 8 (Beograd 1991) 45–50 (avec bibliographie complète); V. J. Djurić — S. Ćirković — V. Korać, *Pećka patrijaršija,* Beograd 1990, 220, passim.

/53/ On les retrouve dans le Menée de Bratko, Hil. 145 et Peć 41 (si ce n'est que dans ce second manuscrit dans les derniers vers les empereurs sont mentionnées au pluriel et dans le tropaire à la gloire de la Vierge au singulier).

/54/ V. Ćorović, *Siluan i Danilo II, srpski pisci XIV–XV veka,* Glas SKA, CXXXVI (Beograd 1929) 66–69 (pour les lectures prophétiques dans le *Služba kralju Milutinu);* Grigorije Camblak, *Književni rad u Srbiji,* préparé par D. Petrović, Beograd 1989, 89–91 (pour la parémie dans le *Služba Stefanu Dečanskom).* Pour les donnés sur les parémie dans les offices de Teodosije aux Saint Simeon et Saint Sava je remercie à mon amie Biljana Jovanović-Stipčević.

/55/ Cf. les photographies Hil. rs 160 et 146 de la Bibliothèque nationale de Belgrade. Dans les deux manuscrits la Vierge est priée d'intercéder auprès de son fils pour la «paix au monde et les victoires du roi aimant le Christ». D. Bogdanović, *op. cit.,* 94, a daté la partie du Menée Hil. 146 contenant l'Office des Quarante Martyrs, du dernier quart du XIVème siècle. Compte tenu de la mention du roi dans ce tropaire dit *θεοτοκίον (bogorodičan)* il conviendrait de procéder à une révision de la datation de cette partie du manuscrit et de faire remonter sa rédaction à l'époque où ont été rédigés ses autres offices, c'est-à-dire aux années précédant le couronnement impérial de Stefan Dušan.

/56/ Dans les nouveaux menées russes on prie pour les victoire de l'empéreur aimant le Christ (cf. *Минія,* 86).

/57/ J'ai réuni les exemples de protectorat des saints guerriers sur les souverains dans les combats et de leur aide lors des

chant de trois tropaires particuliers, dont un premier exclusivement consacré aux martyrs.[58] Ses paroles invitent les saints martyrs, ayant été couronnés par leur martyre, à prier le Seigneur pour qu'il prenne en pitié ceux qui reçoivent la cheirotonie et se marient, ainsi que ceux qui officient lors de ces cérémonies. Ce tropaire a été retrouvé dans d'anciens manuscrits, y compris dans des ouvrages remontant au moyen âge, ce qui signifie qu'il était déjà lu lors des mariages à l'époque de la rénovation de la décoration peinte de Žiča. Il semble même qu'il s'agisse là, précisément, de l'époque de son introduction dans des offices spéciaux.[59]

Le second tropaire se rapporte, lui aussi, de façon partielle, aux martyrs; sa seconde partie concernant les apôtres. Il célèbre le Christ, éloge des apôtres et réjouissance des martyrs. Le troisième tropaire de cet ensemble est intitulé «Esaïe réjouis-toi». Il célèbre la Vierge ayant enfanté Dieu et l'homme. Lors des mariages ces trois tropaires sont répétés, tandis que les mariés tournent avec le prêtre autour du pupitre sur lequel est posé l'évangile.[60] Autrefois, ils étaient chantés tout au long de la cheirotonie des évêques, tandis que les anciens archiprêtres, précédés d'un diacre, conduisaient le nouvel évêque autour de la sainte table. Cet usage précédait immédiatement l'acte le plus solennel de la cheirotonie — l'ouverture de l'évangile au-dessus de la tête du futur évêque et la bénédiction accordée par le patriarche.[61]

Les trois tropaires de l'acte de cheirotonie relient donc, de façon idéal, les thèmes des fresques du vestibule de Žiča en un programme complet. S'adressant respectivement aux apôtres et aux martyrs, et à la Vierge, leurs paroles les prient d'intercéder auprès du seigneur Jésus Christ, qu'ils louent, afin d'obtenir de lui la grâce pour les âmes des fidèles. A l'opposé de ces tropaires faisant allusion à la dignité de prêtre, l'Office des quarante martyrs — du moins à ce qu'il semble — parle surtout de la royauté.

Toutes les fresques du vestibule de Žiča, à l'exception des quarante martyrs, parlent donc des qualités et des origines des plus hautes dignités existant au sein de l'Etat et de l'Eglise serbes. Les quarante martyrs, pour leur part, se rapportent à la cérémonie même d'obtention de ces dignités, à leur valeur symbolique et à leur essence chrétienne. Leur représentation au-dessus des autres fresques ornant cet espace mettait sur un pied d'égalité, par leur importance et leur signification, le martyr et le roi, tous deux porteurs de couronne, l'évêque, porteur de mitre, et l'higoumène, intronisé, et ce autant en raison de leur mérite pour la foi que de leur importance pour l'Etat. Ainsi, par le biais de leur programme iconographique, les fresques du vestibule de Žiča révélaient au fidèle le rôle durable de Žiča dans l'histoire serbe en tant qu'église affectée au couronnement des rois et à la cheirotonie des plus hauts prêtres, rôle qui lui avait été conféré par son premier fondateur.[62] Simultanément, ces images visaient à évoquer la nature de la royauté et du sacerdoce, telles qu'existaient déjà ces dignités en Serbie à l'époque des Nemanjić.

victoires dans une étude intitulée *Nepoznati spomenici srpskog srednjovekovnog slikarstva u Metohiji,* Starine Kosova i Metohije II–III (Priština 1963) 68–70. Il va de soi que le nombre d'exemples serait aujourd'hui plus important.

/58/ Cf. *Zbornik crkvenih bogoslužbenih pesama, psalama i molitava,* Beograd 1971, 420, 570.

/59/ P. Miodrag, *Neke osobine čina obručenja i venčanja prema srpskim rukopisnim trebnicima,* Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor LI i LII (Beograd 1988) 109–111.

/60/ *Ibidem,* passim.

/61/ А. Дмитриевский, *Ставленник,* Киев 1904, 178 (avec bibliographie).

/62/ Le programme du vestibule de Žiča a jusqu' à présent fait l'objet de deux tentatives en vue d'en fournir une explication. La première est due à P. Mijović, cf. M. Kašanin — Dj. Bošković — P. Mijović, *op. cit.,* 187–190 et pages suivantes. Cet auteur a vu dans ces fresques un ensemble lié par l'idée du Purgatoire, laquelle est, en fait, une idée d'origine latine. Par ailleurs, l'argumentation théologique et iconographique avancée apparaît par trop compliquée, de sorte qu'il est difficile de discuter une telle hypothèse. La seconde tentative est due à Z. Gavrilović, loc. cit. Celle-ci a estimé que cet ensemble est lié par l'idée de la Sagesse — Baptême — Royauté. Avançant certains autres arguments, cet auteur a reconnu cette même idée dans les programmes de fresques des narthex de Sopoćani, Dečani et Lesnovo. Tout en acceptant certaines positions générales résultant de la conception chrétienne de l'origine du pouvoir, j'ai essayé, en introduisant le sacerdoce dans la discussion sur le sens des fresques ornant le vestibule de Žiča, de contribuer à l'éclaircissement de cet ensemble et de ses détails, notamment à l'aide du matériel liturgique.

Војислав Ј. ЂУРИЋ

КРАЉЕВСТВО И СВЕШТЕНСТВО У ЖИВОПИСУ ЖИЧЕ

Краљ Стефан Првовенчани, ктитор Жиче, одредио је другом повељом манастиру „да се у овом светом храму Спаса нашег овде постављају сви будући краљеви ове државе; и да се архиепископи и епископи и игумани постављају овде". Улога Жиче као крунидбене цркве и места за хиротонију вишег свештенства оставила је траг на њеном живопису из доба краља Милутина, а могућно је да је слично било и на његовом првобитном слоју.

Реч је о сликарству у улазној просторији испод куле–звоника, заправо у некој врсти вестибила испред главног улаза у храм. Ту су сасвим добро очуване фреске: портрети првих ктитора, краљева Стефана Првовенчаног и Радослава, заједно са текстовима њихових двеју повеља дарованих Жичи, ликови апостола Петра с црквом над главом а Павла с књигом над главом, сцена Христове проповеди апостолима „Будите као ово дете", композиција божићне стихире „Шта да ти принесемо, Христе" с ликовима краља Милутина, архиепископа Саве III и чланова њихове пратње и, најзад, слика Четрдесеторице севастијских мученика у часу њиховог смрзавања на језеру. Све заједно повезане су идејом о краљевском и свештеничком достојанству у Срба, његовој природи и пореклу.

1. Орнаменӣ као симбол краљевсӣва и свешӣенсӣва

Већ и сам главни орнаментални украс, иначе веома истакнутог места у живопису, упозорава, својим наизменичним низањем кругова с уписаним двоглавим орловима и крстовима, да је реч о краљевству и свештенству као главној теми жичког вестибила. Црвени двоглави орлови насликани су у круговима као орнамент уз краљевске портрете на источном зиду припрате у Богородици Љевишкој у Призрену, а двоглави орлови су главни мотив и на насликаним завесама испод ликова Немањића на западном зиду, а испод двојице највећих архијереја у олтару исте цркве. Они, као мотив у круговима, украшавају српски владарски орнат, почев од Милешеве до краја средњега века, док су у XIV веку постали раширени и на ношњама највиших достојанственика државе: деспота, севастократора и ћесара.

Од раног XIV века крст у кругу је најчешћи украс на сакосима православних архијереја, у Србији почев од Грачанице. Неки пут су крстови у кругу и на огртачима великомученика, док су двоглавим орлом много чешће бивали обележавани мученици аристократског порекла. Византија је Србији била извор за оба мотива украшавања, а са њима и значења која они носе. Јединствен је, међутим, случај сплитања двоглавих орлова и крстова у једну траку као у Жичи; јединствена је, такође, и идеја живописа који та трака украшава.

2. Краљевсӣво као кӣиӣорсӣво и законодавсӣво

Жича чува усамљен пример ктитора портретисаних уз главни улаз заједно са исписаним текстовима њихових даровница. Обичај је наследила из византијске престонице, али је он био упражњаван и на европ-

ском Западу. Њиме се хвалила улога дародавца и оснивача задужбине, истицала његова вера, како би се он у будућности помињао и како би се за њега упућивале молитве Богу. Жича је, поред тога, сликом бранила од незаборава прве српске краљеве у њој крунисане.

Више од тога, сликом се о жичким ктиторима говорило као о идеалним владарима, чије су изразите врлине биле подизање храмова и издавање законодавних аката и повеља. Многи писци средњега века, који се могу сматрати творцима или присталицама текстова тзв. кнежевских зрцала у Византији, препоручивали су или хвалили обе ове владарске делатности као незаобилазне (Прокопије, патријарх Фотије, Агапит, Василије I, Алексије I Комнин итд.). Већина житија светих владара, па и српских, ставља подизање задужбина на прво место међу њиховим заслугама. Законодавство и одржавање поретка прописима улазило је у оквире владареве конститутивне делатности, било је његово право и дужност. Жичке повеље имале су законодавну вредност, јер су регулисале однос по појединим питањима између краља и архиепископа, прописивале одредбе брачног права, рангирале задужбине итд. Сами њихови издавачи су поједине одредбе сматрали божаственим законом, а оне су одређивале и казне за прекршиоце. Иначе, идеални хришћански владар се морао придржавати и закона својих претходника, како би се наследници држали његових. Исто тако, владар је једнако био дужан оправљати задужбине предака колико подизати нове. Та прејемственост ктиторства и законодавства уведена је одмах после иконоборства у византијске обичаје и отуд је пренесена у Србију. Од времена краља Милутина, великог ктитора и обновитеља задужбина, устројитеља државе и законодавца, ови обичаји су поново ушли у средиште пажње, па тако и стекли ликовни одблесак на жичким фрескама.

3. Свештенство као апостолско прејемство

Идеја о свештенству и цркви садржана је у жичком вестибилу у ликовима апостола Петра и Павла и на сцени Христове проповеди апостолима да буду као дете. Иконографија апостола Петра с црквом над главом створена је пре 1300. године (Богородица Перивлепта у Охриду). Темељи се на Христовим речима: „ти си Петар и на том камену сазидаћу цркву своју" (Мт. 16, 18). Према тада створеном Петровом моделу направљена је иконографија апостола Павла с књигом коју је подигао над главу. У оба случаја се о двојици најистакнутијих апостола говори језиком иконографије као о темељима и учитељима цркве. То што се оваква њихова иконографија врло кратко одржала (осим у Охриду, још само у Жичи и Грачаници) можда је било последица њеног довођења у везу с Римом и приматом Петровим, као што се и узрок њеног настанка можда може тражити у унијатској политици цара Михаила VIII Палеолога.

Однос између ликова апостола Петра и Павла, с једне стране, и Христове проповеди апостолима да буду као дете како би се спасли, с друге, потпуно се објашњава ако се узме у обзир један мали циклус катедралног смисла из Грачанице, из северног крака крста. Ту се, испод Духова, налази неколико сцена о Христовој и апостолској свештеничкој служби: Христос поучава у храму, Христос проповеда апостолима да буду као дете, Петар препознаје у Христу сина Божјег, Христос говори Петру да ће на њему саздати цркву (Петар с моделом цркве на раменима) и Петар и Ананије. У циклусу је изнесена сукцесија свештеничке службе са Христа на апостоле. У Жичи је за објашњење исте идеје начињен спој између ликова апостола Петра и Павла, с црквом и књигом, и проповеди Христове о детету и његовој вери, али и о томе да апостоли, учећи, не понижавају нити презиру оне који су од њих мањи. У Жичи је

прејемственост приказана и Христовим благословом двојице апостола из оквира иконе што је над њима насликана.

Место двојице апостола на потрбушју лука испод кога се улази у вестибил имао је тријумфални карактер. Тако је још само у Богородици Љевишкој над улазом из припрате у наос. И, иначе, време око 1300. године извукло је ликове првоапостола са стубаца из наоса, где су носили смисао стубова цркве, на главне улазе, дајући им почасно место с бочних страна (Богородица Перивлепта у Охриду, Богородица Олимпијска у Еласону, Христос Хора у Цариграду итд.). Сматра се да су они такву почаст добили као оснивачи цркве.

Жичко решење с првоапостолима и Христовом проповеди о детету може се сматрати сажетим исказом о пореклу, природи и сукцесији свештенства у хришћанству, а самим тим и у православној Србији.

4. Континуитет краљевства и свештенства у Србији

Средишња слика вестибила, божићна стихира „Шта да ти принесемо", сједињује краљевство и свештенство кроз ликове српских достојанственика, краља Милутина и архиепископа Саве III. До њене појаве у Жичи, сцена је прошла кроз иконографске припреме, којом приликом је добила неке битне чиниоце, што су се одржали после Жиче готово трајно. На првој сачуваној представи, у цркви Влахерни код Арте, из последњих деценија XIII века, међу присутним представницима људског рода су заступници појединих друштвених слојева, одевени у карактеристичне костиме својих сталежа. У Богородици Перивлепти у Охриду као да се распознају неке историјске личности. Касније, у Светим апостолима у Солуну, људски род заступају пред Христом само монаси с игуманом манастира на челу итд.

Увођење краља и архијереја у сцену Божићне стихире у Жичи вероватно је било последица литургијских обичаја у престоници Царства и у Србији. Наиме, часовима пред божићну вечерњу, на којој се, иначе, појала поменута стихира, у Цариграду је присуствовао сам цар, због чега су се ти часови, у словенским рукописима, редовно називали царским. На њима је, и у Цариграду и код Срба, канонарх по три пута у току службе изговарао са средине цркве многолетствија за цара и патријарха, односно краља и архиепископа — што је остало забележено у старим типицима. Тако је слика Божићне стихире, уз помоћ литургијских обичаја, претворена у Жичи у илустрацију Божића на српском двору. Њоме су обновитељи Жиче изједначени по заслугама с првим ктиторима, насликаним тачно испод њих, а представљени су, у исто време, као присталице сукцесије у дужностима и обавезама. Западни зид вестибила, са својим сликама, указује, такође, на континуитет и легитимитет краљевства и свештенства у Србији у XIII и XIV веку.

5. Крунисање и рукоположење

Најсложеније је објаснити слику Четрдесеторице мученика у своду вестибила у контексту краљевства и свештенства. Том објашњењу као да највише помаже литургијска грађа која до сада, приликом ретких покушаја да се протумачи појава ове слике, није узимана у обзир.

Примећено је да се композиција доста лако премештала од олтара (проскомидија), где је најчешће сликана у XI веку, преко западног травеја у XII, певница у XIII, до припрате у касном XIII и у XIV веку. До-

води се то у везу с различитом богослужбеном употребом ове слике (у западном травеју би била стога што се ту обављао чин крштења).

Однос слике Четрдесеторице мученика с крунисањем владара може се успоставити преко венчања мученика светлим венцима или крунама за заслуге за веру. У њиховој хагиографији, а још више у Служби, тај догађај се најчешће помиње: Христос их, у текстовима који их славе, венчава венцима као и на њиховим црквеним сликама. Венчање мученика и венчање владара доводи се у везу и кроз посебне делове Службе четрдесеторици мученика: кроз читања паримија и кроз Девету песму канона. Старозаветна читања места из пророка Исаије, а посебно из Премудрости Соломонових, између осталог алудирају на живе владаре. По Исаији, изабране Божје слуге сведочиће пред народима и племенима о постојању јединога Бога и спаситеља. Соломон наставља мисао о изабраницима Божјим којима ће он дати власт, краљевску круну славе и венац лепоте, а он ће над њима царевати; они ће живети довека, десница Господња ће их закрилити, а мишица заштитити. Краљеви и владари никада не смеју да забораве да им је Господ подарио моћ и да им је владавина од њега.

У Деветој песми канона, у многим старим рукописима, моле се четрдесеторица мученика, а у богородичном што следи и Богородица, да посредују како би Христос даровао мир свету, а победе христољубивом цару. Извесни српски рукописи из средине XIV века моле за победе христољубивог краља, очигледно српског владара. То српско прилагођавање и „осавремењивање“ још више указује на непосредну везу Службе четрдесеторици мученика с владарском идеологијом.

У Служби нема алузија на свештенство. Међутим, у стара времена као и данас на венчању или на хиротонији певала су се три тропара, при венчању за време обиласка налоња с јеванђељем, а приликом хиротоније око часне трпезе. Они спајају култ мученика с достојанством свештенства. Први је тзв. мученичан; њиме се зазивају свети мученици, који су због пострадања венчани, да моле Господа да се смилује онима који се рукополажу и венчавају. У другом тропару слави се Христос као похвала апостола и радовање мученика. Трећи, „Исаије ликуј“, велича Деву која је родила Бога и човека. Ова три тропара односе се на три целине у жичком вестибилу: први на четрдесеторицу мученика венчаних због пострадања, други на њих и на апостоле, које Христос одозго венчава, односно благосиља, а трећи се тиче Богородице коју слави слика Божићне стихире.

Тако би литургичка грађа — Служба четрдесеторици мученика и тропари из чина хиротоније и венчања — употпуњавала сазнања о подлози иконографског програма везаних за крунисање и хиротонију краљева и достојанственика цркве у Србији — чему је први ктитор наменио Жичу. Српским краљевима, ктиторима, законодавцима, оданим цркви и заветима предака и претходника, идеалним владарима, и српским архиепископима, епископима и игуманима, прејемственицима Христовог свештенства и апостолске мисије, идеалним свештенослужитељима, Христос, извор свеколике моћи и заштите, даје власт путем крунисања и рукоположења; њима се, истовремено, кличу, као у божићним службама, многолетствија и жели спасење — што је, све заједно, заокружило идеју о природи, својствима и изворима највише власти у Србији, изложену на фрескама главног улаза у прву архиепископску катедралу у српској држави.

Мирјана ТАТИЋ-ЂУРИЋ

БОГОРОДИЦА СТРАСНА У ЖИЧИ

Најстарији лик Богородице Страсне у српској уметности сачувао се у Жичи.[1] Представља стојећу Одигитрију са Христом нагнутим као да бежи из мајчиног наручја, у ствари застрашеним визијом својих будућих патњи чије симболе приноси арханђео Гаврило (сл. 1). По неким ауторима, ова фреска је из времена св. Саве, а може бити реплика старије хиландарске иконе, судећи по епитету „Хиландарини" који носи фреско-икона Богородице Страсне у Кончу[2] (сл. 2). Богородица Страсна у Жичи смештена је на југозападни стубац поткуполног простора који је сав посвећен тематици Христовог страдања.[3] Она је логични наставак идејне целине цркве посвећене Христу Спаситељу и његовом искупитељском путу који води кроз страдања, смрт и васкрсење. Дубоко уврежена у свести средњовековног човека, ова мисао подстицала је ходочашћа ка Христовом гробу, крсташке ратове и велику потребу сакупљања реликвија. И док су крсташи освајали и пљачкали[4] у име светог рата, Сава, први српски архиепископ, као ктитор и дародавац добијао је а понекад и куповао многе светиње и доносио их у земљу да би их даривао новооснованим црквама и манастирима.

У тексту повеље исписане на зиду храма Спасовог вазнесења у Жичи видимо да је првовенчани краљ поклонио овој цркви честице од светог дрвета часног и животворног крста Господњег, и од пресвете Богородице ризу и појас, и од светог Претече Јована Крститеља десницу, а такође и мошти светих апостола, пророка, мученика и светитеља преподобних, иконе, сасуде и књиге.[5]

Писци монографија о Жичи[6] истицали су централно место у распореду живописа које заузимају Христове страсти, а недавно је Б. Тодић писао да је иконографски програм бочних простора у Жичи у вези са литургијском праксом слављења празника Уздизања Часног крста,[7] јер нигде Христови празници нису заузимали простор најниже зоне у храму, какав је случај у Жичи. Свакако стоји да је програм живописа како у Студеници тако и у Жичи дело св. Саве и, по општем уверењу, поштован је и касније током Милутинове обнове Жиче.[8]

У Савино време, кад византијски утицај слаби стварањем Латинског царства, мешају се искуства Запада и Истока а црквени типици, нарочито они манастирски, ослобађају се примата Велике цариградске цркве. Продиру палестински утицаји и у литургију[9] се уводе нови ритуали, па чак и читаве службе. Христове патње, у јединој византијској црквеној драми, XI–XII в., Χριστὸς πάσχων, приписаној грешком Григорију Назијанском, описују се

/1/ В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис,* Београд 1911, 60. По мишљењу аутора, икона Богородице Страсне води порекло са Кипра, одакле је у XV веку пренета у Рим на Есквилин у цркву Сан Алфонсо; уп. и Н. П. Кондаков, *Памятники християнского искусства на Афоне,* С. Петербург 1902, 167, сл. 56 на стр. 144.

/2/ Л. Мирковић, *Иконе грчких зографа у Југославији,* Иконографске студије, Нови Сад 1974, 331: „ако су обе фреске првобитне из 1219. године или пак само једна од њих (Богородица) или ако су према првобитним из 1219. израђене, тип Богородице Страсне постао је у Византији, јер су првобитне фреске у Жичи радили сликари из Цариграда. Овај тип је дошао у Жичу и Конче из Византије а особито су га сликали критски мајстори преневши га у Италију". По тврдњи В. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975, 202, Богородица Страсна је насликана још у доба св. Саве, па је само поновљена у Милутиново време, јер се у Хиландару, одакле је св. Сава преузимао обичаје, налазила икона Богородице Страсне, судећи по епитету „Хиландарини" који се налази на њеној каснијој копији из Конче; уп. L. Mirković, *Die italobyzantinische Ikonenfamilie Rico,* Actes du IV^{e} congrès international d'études byzantines, II, Sofia 1936, 132.

/3/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 110.

/4/ Count P. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae,* Genève 1878, 5 ff. G. Schlumberger, *Les Récits de Byzance et des Croisades,* nouv. éd., Paris 1917, 341.

/5/ J. P. Šafarik, *Památky dřevního písemnictví Jihoslovanův,* Praha 1851, 7; Гласник СУД 56, 360. У новије време о Жичкој повељи Љ. Дурковић-Јакшић, Наша прошлост 3 (1988) 52. За ставротеку са крстом коју је Стафан Немања дао Првовенчаном за Студеницу, а овај је предао касније новооснованој Жичкој архиепископији в. Fr. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii,* Viennae 1858, 18.

кроз збивања од Голготе до Васкрсења. Богородичина патња, међутим, присутна је у посебним теотокијима званим σταυροτόκια, који се служе током читавог литургијског годишњег циклуса средом и петком.[10] По моделу Евергетидског типика, који је био узор многима, св. Сава је начинио Хиландарски и Студенички типик, водећи рачуна о посвети храма. У Студеничком типику је стално присутна Богородица Евергетида, док се у Хиландарском помиње Одигитрија–Наставница.[11]

Богородицу Одигитрију је св. Сава поставио на стубац уз иконостас у Жичи као пандан Христу Спасу који је јужно од иконостаса. Лик Богородице „Страсне" на пиластру поткуполног простора, у попрсју гледан, понавља модел хиландарске мозаичке ико-

/6/ В. Петковић, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис,* Београд 1911, 25, говори да је успомена на Распетога ту нашла место зато што певнице представљају попречне стране крстообразне основе; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 118; Г. Суботић, *Манастир Жича,* Београд 1987, 16.

/7/ Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века,* Саопштења XXII–XXIII (Београд 1990–1991) 25.

/8/ Уп. нап. 2.

/9/ П. Симић, *Рад св. Саве на осавремењавању богослужења у српској цркви,* Св. Сава — Споменица поводом осам-



Slika 1.
Жича, Спасова црква, XIII в., обновљена за владе краља Милутина, Арханђео Гаврило приноси инструменте мучења Богородици Одигитрији



Slika 2.
Конче, црква Св. Стефана, 1366–1371, Богородица Страсна

не Одигитрије, док је тек од појаса приказан гест који наговештава Христов страх од Арханђела који приноси инструменте за мучење.[12] Разлог што је св. Сава дао Богородичиној икони Одигитрије у Жичи страсну конотацију јесте пре свега место уз циклус Страсти Христових,[13] а потом и њено теолошко значење и, свакако, не мала популарност коју је Богородица Одигитрија имала у Византији XII–XIII века. Јевстатије, од 1175. митрополит солунски,[14] познати коментатор Илијаде и Одисеје, Аристофана, Пиндара и Историје норманског освајања Солуна, прича да су икону Одигитрије носили редовно око града Солуна људи који су припадали братству Δοῦλοι τῆς Θεοτόκου.[15] Међу њима су обично били они које је Богородица излечила на извору крај манастира Одигона. По тропару, 11. маја Богородица се слави као заштитница Цариграда.[16]

Но, главни разлог прихватања основне схеме Одигитрије за нову икону Богородице Страсне био је свакако догматски и теолошки. Одигитрија већ својим епитетом и основним гестом своје десне руке показује да је путеводитељка ка спасењу, ка своме сину — Спаситељу света. Тај пут је пут Патње и ова мисао посредно је исказана на двојним иконама у литургијској функцији где се с једне стране налази Богородица Одигитрија а са друге Распеће,[17] или пак на крстовима–реликвијарима са ликом Одигитрије.[18]

Текстови библијски и химнолошки још су упечатљивији. У Старом завету пророк Јеремија ју је видео као Пут.[19] Из Прича Соломонових (10, 17) читамо: „Ко прими наставу на путу је животу", или код хомиличара: „Через Богородицу Откровицу путеводиствуј и нас Христе."[20] У псалмима стоји: „И направи пут мој к свету твојих заповеди", јер „водићу слепце путем који нису знали, стазама којим нису ходали и обратићу пред њима мрак у светлост".[21] Молебни канон Пресветој Богородици директно каже: „Богоневесто родитељко путовође Господа",[22] из чега се види да је Христов епитет прешао на Богородицу, јер је Христос Владика света, наставник и путовођа не само кроз овај свет већ и у вечности. Његова мати, као учесница божанског плана „економије" спасења, јесте сапатница и Одигитрија. Зато у триоду на недељу Митра и Фарисеја читамо: „На спасенија стези, настави нас Богородице", и у истом зборнику, у суботу и није: „Убо озари наш ум владико и настави на стези жизни".[23]

Бенешевић је донео из два грчка рукописа са Синаја, сада у Петрограду (№ 904 и 449), оба приближно из око 1210. године, сажету формулу: Κύριε ὁδηγίσου μὲ πῶς σώϑω.[24] Победоносна свемоћна Војводкиња, Богородица, у химни акатисту квалификује се као путеводитељница или као ὁδηγὲ σωφροσύνης у петом икосу, док у 11. икосу епитет кулминира у ὁδήγει πρὸς γνῶσιν ϑείκην ἅπαντας. У десетом икосу она је πύλη τῆς σωτηρίας, а у деветом кондаку Κοσμήτωρ, изједначена својим епитетом са улогом коју има сам Спаситељ.[25]

Иконе Одигитрије имају своје иконографске варијанте. Оне старије немају увек апсолутну фронталност, јер дете Христос својим искошеним нагнутим положајем сведочи о реалитету отело-

стогодишњице рођења 1175–1975, Београд 1977, 201; свенођна бдења која је св. Сава, према палестинској пракси, увео у богослужење нису знана у престоничкој литургији.

/10/ F. L. Clef, *The Pseudogregorian Drama Χριστὸς πάσχων and its Relation to the Text of Euripides,* Transactions of the Wisconsian Academy of Sciences, Art and Letters, vol. 8, Wisconsia 1982, 363–770; J. Grosdidier de Matons, *A propos d'une édition récente du Χριστὸς Πάσχων,* Travaux et mémoires 5 (1973) 363–372; реч је о издању у Sources Chrétiennes (= SC) № 149.

/11/ *Дела старих српских писаца,* књ. 1, *Списи св. Саве,* изд. В. Ћоровић, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, XVII, Београд — Ср. Карловци 1928, 28, 72, 75, 80, 131, 146; уп. P. Gautier, *Le Typikon de la Théotokos Evergetis,* REB 40 (1982) 1–101; В. Јагић, *Типик Хиландарски и његов грчки извор,* Споменик САН XXXIV (1898); А. Дмитриевский, *Древнейший хиландарский Синаксар по уставу Iерусалимском. Ответ В. Jaгичу,* Труды Киевской Духовной Академии (1905) 473–493.

/12/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, сл. на стр. 139; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Београд 1985, VII, 7, 8.

/13/ Уп. нап. 2.

/14/ Stallbaum, *Eustahii commentarii ad Homeri Odysseam,* I, II, 1825, 6; idem, *Commentarii ad Homeri Iliadem,* I–IV, 1827–30; St. Kyriakides, *Testi e monumenti,* Testi 5 (1961) C. S. H. B., 1842, 363–512.

/15/ N. P. Ševčenko, *Servants of the Holy Icon,* Seventeenth Annual Byzantine Studies Conference, nov. 8–10, 1991, 50, 51; J. Nesbitt and J. Witte, *A Confraternity of the Commenian Era,* BZ 68 (1975) 360–384.

/16/ *Τριώδιον,* Ἀϑῆναι 1915, 427, у суботу пете недеље поста. У више наврата писала је М. Ахимасту-Потамијану о обожавању Одигитрије, чија се илустрација сачувала у нартексу цркве манастира Влахерне крај Арте из XIII века са приказом литаније посвећене Одигитрији у Цариграду. Навешћу само последњи рад, где је дата и сва старија литература: Μυρτάλη Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ᵒ αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας,* Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Άρτα 1992, 197, πίν. 11. Натпис уз фреску несумњиво указује на њен садржај: Ἡ χαρὰ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγήτριας τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει. О ускршњој стихири која слави



Слика 3.
Скулптура, кречњак, VI–VII в., Каиро, Коптски музеј, № 8006

творења Бога Слова.[26] Мати га у старијим примерима држи обема рукама.[27] Касније, својом десницом она указује на Спаситеља света, док он својом десном руком благосиља а у левој држи затворен или развијен свитак на коме су утиснуте пророчке Исаијине речи које најављују појаву месије у свету, са његовим програмом искупљења.[28] Само једном годишње су византијски цареви Одигитрију износили из цркве и са литијом преносили у двор да би је обожавали. А то је управо претпразнично време литургијског сећања на Христове страсти и то од уторника пре Цвети до првог дана после Ускрса.[29]

Богородицу мајку инкарнираног логоса што доноси Спас свету, eadem, ΔΧΑΕ 13 (1985) 301, tab. 1–5.

/17/ О симболичној вези Одигитрије и Распећа: D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi,* Miscellanea Byzantina Monacensia, 2, München 1965, 91–92; D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on two thirteenth Century Sinai Icons,* CA 39 (1991) 155.

/18/ Такав је бронзани крст-реликвијар нађен у Брестовику, сада у Народном музеју у Београду, инв. бр. 3340, са ликом Одигитрије. Извори помињу да је за време арапског напада на Цариград ношена икона Одигитрије заједно са истинским крстом у процесији, уп. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin,* t. III, *Les églises et les monastères,* Paris 1953, 171, и PG 92, col. 365.

/19/ Јер. 2, 17.

/20/ Богослужебные каноны переведенные на русский язык Евграфом Ловягиным, С. Петербург 1875, 126.

/21/ Јованова порука стављена у Христова уста (гл. 14, 6) „ја сам пут, истина и живот; нико неће доћи оцу до кроза ме" налази се у многобројним антиципацијама, у псалмима 16, 17 — „показаћеш ми пут животни" или пс. 25, 10 — „сви су путеви Господњи милост и истина онима који држе завјет његов и откровење његово". Пс. 32, 8: „показаћу ти пут којим да идеш…".

/22/ *Православни молитвеник,* Београд 1964, 58, песма 4.

/23/ Недеља митра и фарисеја на јутрење, глас 8: **Великїй своєникъ, часть третїа изъ трїωди постной въ Джорданвиллѣ**, 1956, 7; 36: **суботa месопусна, песма 5 и нынѣ: „Владико и настави на стезю жизни"**.

/24/ В. Бенешевич, *Памятники Синая археологические и палеографические,* Спб 1912, таб. 63.

/25/ A. Pätzold, *Der Akathistos Hymnos die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts,* Stuttgart 1989, 122, 126.

/26/ A. Grabar, *Les voix de la création en iconographie chrétienne,* Antiquité et Moyen âge, Paris 1979, 34.

/27/ Теофан Керамевс употребљава израз ἐν ἀγκάλαις, PG 152, col. 410; такође у Октоиху на велико вечерње налази се васкрсни теотокион: καὶ ἐν ἀγκάλαις φέρουσαι τὸν ἅπασαν τὴν κτίσιν περιέχοντα. Уп. C. Capizzi, S. J., Παντοκράτωρ, *Saggi d'esegesi letterario-iconografici,* Romae 1964, OCA, 170, 124.

Разумљиво је сасвим зашто је први српски архиепископ ставио икону Одигитрије уз иконостас Спасове цркве у Жичи као пандан Христу Сотиру са јужне стране иконостаса и што је првобитни модел Одигитрије у централном делу храма осмислио са малим изменама као Богородицу Страсну — да одржи теолошку повезаност са приказом Христових страсти у певничком простору. Као пастир свога народа, овим чином дао му је очигледну поуку која није била нужна образованом клиру. Арханђео са оруђима страсти придодат лику Одигитрије био је намењен онима којима је потребно тумачење симбола. Стога се дуго веровало да је иконографски лик Бого-



Слика 4.
Слоновача, око 870, оков књиге, Paris, Bib. nat., lat. 323 — Богородица Страсна

/28/ IS, 61, 1.

/29/ Ps. Codin, éd. Verpeaux, Paris 1966, 321. По тврдњи Никифора Калиста, PG 147, col. 44, церемоније у част Одигитрије биле су установљене још у време Пулхерије. Антоније Новгородски, епископ, клања се око 1200. године у Цариграду Богородици Одигитрији, икони коју је сликао апостол Лука а коју је Петар патрицијe путем носио до Влахерне. Уп. P. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae,* II, Genève 1878, 224; уп. и A. Grabar, *Une source d'inspiration de l'iconographie tardive cérémonies du culte de la Vierge,* CA XXV (1976) 146. У време напада Мурата II Одигитрија је ношена по зидинама; видети Вријеније Јосиф, BZ V (1986) 94.



Слика 5.
Фреска, Лагудера, Араку, 1193, Богородица Страсна

родице Страсне касна појава, рачунајући да га једино одређују инструменти страсти у рукама анђела.[30]

Међутим, обележавање Богородичине иконе знаком крста у рукама анђела почело је доста рано, прво на коптском терену а потом на Западу. Први пример је коптска скулптура из Каирског музеја (сл. 3) са представом Богородице са Христом на престолу, коју окружују два арханђела са инструментима страдања.[31] Рађена је на меком кречњаку и припада VI–VII веку. Нешто каснија је слоновача са окова књиге из доба Карла Ћелавог, године 870. То је Cod. lat. paris. 323. Богородица (сл. 4) има исту схему — се-

/30/ О икони Богородице Страсне која нема оруђа страсти у Византији и генези њеног лика, в. M. Tatić-Đurić, *De cultu Mariano saeculis XII–XV,* Acta congressus Mariologici mariani internationalis Romae, anno 1975 celebrati, vol. VI, Romae 1981, 135–168; још је, веома рано, Кондаков уочио да у основи свих ликова разних умиљенија и њој сродних, Взигранија и Страсне, лежи мотив Богородичине патње; она, мислећи на мученичку смрт сина, присно грли своје дете које, као да је обузето сродним емоцијама, прибегава заштити своје мајке. Као пример даје слику Ботичелија из 1446–1510. из галерије Corsini. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери, связи греческой и русской иконописи с италиянскою живописью раннего возрождения,* С. Петербург 1911, 146, 98.

/31/ J. Beckwith, *Coptic Sculpture 300–1300,* London 1963, fig. 113. У коптском музеју у Каиру носи инв. 8006 (ME 8704).

ди на престолу са дететом у крилу, које сада диже главу ка анђелима који се клањају носећи оруђа Христових страсти.[32] Најчешћи су прикази Страсне на Западу у виду статуа–реликвијара Богородица званих „црне" са честицама Часног крста.[33] На терену Византије, пре Жиче, ранија је фреска у цркви Панагије Араку на Кипру (сл. 5), настала крајем XII века,[34] управо у време када су ово острво освојили крсташи и када је завладала лузињанска династија. Основна црта овога лика је стојећа Одигитрија дешњакиња са анђелима који са обе стране приносе инструменте страсти. Тако би жичка фреска на западу византијске културне сфере начела симболичну тему Богородичиних страсти као аутономну икону.

С обзиром на реткост ових икона Богородице са инструментима страсти, а наводимо само жичку,[35] изгубљену хиландарску,[36] синајску,[37] латомску,[38] ону у Марковом манастиру,[39] у Кончу,[40] у Матки и Касторији[41] (сл. 6), може се рећи да је преко илустрованог циклуса страдања Богородичино учешће сведено на ону меру коју јој је дао јеванђеоски текст (Јован 19, 25–27). Страдање мајке због сина, пророчки најављено од старца Симеона, присутно је у сцени Сретења (Лука 2, 34, 35), где се Богородичин бол изражава гестом као уз крст. Проповед Ђорђа Никомидијског на



Слика 6.

Фреска, Касторија, Богородица Кубелидики, 1495 — Богородица Страсна



Слика 7.

Фиренца, Галерија Ufici, икона, Andrea Rico, крај XV в., Богородица Страсна

/32/ M. Tatić-Đurić, *Die ochrider Ikone der Gottesmutter Trösterin,* Festschrift für Klaus Wessel, München 1988, fig. 9.

/33/ Marie Durand-Lefèvre, *Etude sur l'origine des Vierges Noires,* Paris 1937, 138; L. Bréhier, *Les origines de la sculpture romane,* Revue des Deux Mondes, tome X, 15 août 1912, 892.

/34/ Γ. Ἀ. Σωτηρίου, *Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, Πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ πάθους,* Ἀρχ. ἐφημερίς, 1953–54, Ἀθῆναι 1954, εἰς μνήμην Οἰκονόμου, t. I, 88, 91, tab. I. Положај лежећег детета јако подсећа на савремене фреске из Castel Apiano (Hoch Eppan), крај XII в.

/35/ В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 122, који датира фреску у време 1207–1220, што је у ствари после тога, кад се Сава вратио из Никеје.

/36/ S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459,* Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Geselschaft, V, Wien 1956, 76. Настанак слике изгубљеног хиландарског оригинала повезује са утицајем Еванђеља Nicodemi (Gesta Pilati — српски превод, ed. Daničić, Starine JAZU IV (Zagreb 1872) 144–145, и В. Ђурић, *Византијске фреске,* 202).

/37/ Μ. Γ. Σωτηρίου, *Παναγία τοῦ πάθους, βυζαντινὴ εἰκὼν τῆς Μονῆς Σινᾶ,* Πανηγυρικὸς τόμος ἐπὶ τῇ 1400 ἡ ἀμφιετηρίδη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Ἀθῆναι 1969, 27–42, fig. 1.

празник Сретења овај догађај детаљно описује, што је послужило као литерарни извор за остале сцене Пасије, Распећа, Скидања с крста и Сахране са Оплакивањем.[42] И нигде више није поезија пружила прилику да се текст користи као инспирација за слику но што је то случај са списима Ђорђа Никомидијског,[43] хартофилакса Св. Софије, пријатеља Фотија и каснијег епископа Никомидије. Но слика која ју је следила, услед мноштва литерарних информација, није имала чврст симбол. У ранијим споменицима Сретења фиксиран је тренутак доласка Богородице са дететом у рукама (Цариград, мозаик Календерхане), који као да илуструје део следећег текста: „Врло цењени Господине" — обраћа му се Богородица — „прими ово дете које хрли теби више но мени која сам га родила".[44] Но већ у екфрасисима од IX века дете Христос се описује кад је већ у рукама Симеона и под утицајем његових пророчких речи проговара као месија: „појављујем вам се као дете, као што видите, неразвијеног телесног узраста, умотан у пелене и неартикулисаног говора … које се обраћа назад грудима своје мајке".[45] У литургијском свитку Стауру 109[46] представљен је тренутак предаје Христа тако да га обоје држе. Једино је у бечком рукопису (Нац. библ. Th. gr. 154)[47] дат моменат кад се Месија обраћа директно свештенику Симеону, окрећући леђа мајци, док она тугује у истој пози коју има крај крста. У највећем броју споменика, почевши од Чикашког рукописа (965 fol. 59v), и низу фресака из доба Комнина и Палеолога преовлађује схема где је Христос дете у положају како бежи из руку Симеона, док му мати пружа обе руке (пример на фресци Св. Стефана у Касторији).[48] Тај карактеристични гест, како сматрају Марија и Георгије Сотириу,[49] утицао је на настанак лика Богородице Страсне. Мишљењу ових угледних византолога придружио се и П. Миљковић-Пепек.[50] У ствари, ова тврдња, наравно, стоји у односу на иконографију споменика тек од синајске иконе, Латома, Марковог манастира, Конча и Рицових модела (сл. 7), но не може значити почетак инспирације за тему уопште, јер старији модели страсних Богородичиних ликова показују колебања, како на почетку тако и даље, пошто најстарија има схему Богородице Sedes Sapientiae којој се додају инструменти страдања[51] преко два арханђела који слећу. Следећи пример — из XII века у Панагији Араку — показује схему Одигитрије десне са лежећим Христом на рукама. У њеном епитету стоје два назива — Панагија Аракиотиса и Кехаритомени, што је поздрав којим је арханђео Гаврило наговестио Христову појаву у људском телу. Текст који следи карактеристичан је за значење које се придавало овој икони: „Онај који је насликао пропадљивим бојама лик Пречисте, са великом чежњом и жаром, пун вере, понизни Лав и невредни слуга, звани по оцу Автентос, заједно са супругом и слугама својим, моли се, препун вере, са безбројним сузама, да им буде срећан остатак живота, заједно са децом и слугама. Преклињу те да се на крају нађу међу онима који су спасени, јер ти једина, о дево, брзо прослављена, будући преклињана жељама свих, прибављаш њима спасење".[52] Сотириолошки акценат који одликује

/38/ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Λατόμου Θεσσαλονίκης καὶ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12 αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη 1986, fig. 3, p. 29. Ту је Богородица Страсна стављена уз Христову молитву на Маслиновој гори.

/39/ На јужном улазу у Марков манастир (фреска из 1376/7) приказани су краљеви Марко и Вукашин са Христом Емануилом, над св. Димитријем, а изнад њих Богородица Страсна, с чије десне стране прилазе цар Давид, св. Стефан и св. Катарина, а са леве арханђео са инструментима страсти и цар Соломон — К. Балабанов, *Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Вукашин во Марковиот манастир,* Културно наследство III, IX (Скопје 1967) 47–66, фиг. 13, цртеж 1. На свитку цара Давида исписан је псалам 44, 45, док је на Соломоновом текст из Прича 31, 29; уп. и Z. Gavrilović, *The Portrait of King Marko at Markov Manastir 1376–1381,* Byzantinische Forschungen XVI (1990) 417, сл. 2, 4, 5, 6.

/40/ Л. Мирковић, *Итало-византијска породица Rico,* Иконографске студије, Нови Сад 1974, сл. 113. На катапетасми Јефимије постоји клетва: „Ко ће отнести од храма сије катапетасмо пресветија Богородица Хиландарска да му је супарница".

/41/ Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века,* Београд 1980, цртеж на стр. 154; Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία,* Θεσσαλονίκη 1953, pl. 117 b; једна типолошки слична икона Богородице украдена је на Криту и 1498. пренета у римски Сан Есквилино — Giuseppe Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta,* vol. II, Venezia MCMVIII, 304, fig. 373.

/42/ H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art,* DOP 31 (1977) 162.

/43/ Ђорђе Никомидијски је писац многих проповеди, посебно на маријанске празнике и службе, каква је његова на празник Ваведења Богородице. Уп. Migne, PG 100, col. 1336–1528.

/44/ PG 28, col. 988a.

/45/ H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ in Byzantine Art,* DOP 34–35 (1980–81) 261 и PG 28, 988c.

/46/ A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge,* I, Paris 1968, 484, pl. 27 b.

/47/ H. Maguire, *op. cit.,* fig. 4.

/48/ *Ibidem*, fig. 5–10. У цркви Св. Димитрија у Касторији Христос је у рукама старца Симеона, главе им се доди-

текст ове иконе још је изричитији у аполитикиону, глас први, на празник Сретења: Χαῖρε κεχαριτομένη Θεοτόκος Παρθένε ἐκ σοῦ ἀνατείλεν ὁ θεὸς ἡμῶν φωτίζων τοὺς ἐν σκότει.[53]

Још снажније звучи Фотијев говор поводом откривања мозаика у апсиди Св. Софије 867. године: „Дево мајко, држећи у својим чистим рукама општег творца као дете полеглог за општи спас нашег рода, ту велику и неизрециву мистерију божанског плана (економије)".[54] У овом Фотијевом тексту налази се кључ за разумевање не само тога зашто је св. Сава изабрао лик Одигитрије да је означи као своју страсну икону и што је одабрао управо ту варијанту која има Христа нешто нагнутог баш како описује Фотије. Тај лик, који Фотије описује — са дететом „Анаклиоменос" забаченим уназад — представља најстарији лик Одигитрије чије основно теолошко значење није измакло ни Фотију ни св. Сави. А пут божанског плана, како каже Фотије, налази се у једноставном симболу мајке са дететом у рукама, што је основни доказ да је слово Божије отелотворено а његов пут искупљења онај који води кроз страдања.

У једном таквом симболу као што је Одигитрија, по речима песника Јована Дамаскина,[55] сустичу се, подједнако значајне, усмена и писана традиција, представљене као симбол на икони. Стога у Жичкој беседи[56] св. Сава позива: „поклонимо се часном лику пресвете Богородице, уздижући душевне очи ка праобразној слици, постављајући ум у несхватљиво". Мученик из времена иконоклазма и песник Андреја Критски у спису о поштовању светих икона[57] говори управо о томе праобразу — да је јеванђелист Лука својим рукама насликао икону Христа отеловљеног и његове мајке. Слично томе саопштава и Јован Дамаскин[58] — „да је апостол Лука насликао икону Божије мајке док је још била у Јерусалиму жива, остављајући тако будућим поколењима сећање на њен лик". У својим коментарима на „божанског Луку", Симеон Метафраст, логотет из друге половине X века и састављач менолога,[59] помиње да је Лука воштаним бојама прво насликао Христа — τὸν τοῦ ἐμοῦ Χριστὸν τύπον, па ону која га је родила, на икони која се и сад поштује. Нешто касније, то потврђује и Теофан Керамевс 1140. године, наиме — „да је Лука воштаним бојама сликао икону мајке Божије која држи у рукама Господа" (ова икона се чува у Мегалополису). Тај текст се налази у Теофановом говору који је одржао поводом Недеље православља, победе над иконокластима.[60] У свим ликовним приказима Недеље православља, током више векова, од XIV до XVII века, слика се лик Одигитрије.[61] У опису Одигитрије код Теофана Настављача, који је умро 961, у поглављу о Василију Македонцу,[62] помиње се само „икона Мајке Божије са обе руке држећи сина". Такву је знамо на пострадалом мозаику из Никеје и на иконама Богородице са Синаја рађеним у техници енкаустике, сада у Музеју западне уметности у Кијеву,[63] и на Богородици Спаситељки римског народа у Марији Мађоре[64] (сл. 8).

Богородица Одигитрија или Страсна чији је иконографски лик преузео св. Сава као симболички знак и коментар уз Христово

рују, а обе Христове руке хрле Богородици — М. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η ζωγραφική της Ἄρτας στο 13° αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Ἄρτα 1992, πίν. 187.

/49/ M. Sotiriou, *op. cit.*, 29–40, нап. 37.

/50/ П. Миљковиќ-Пепек, *Умилишелнише мошиви во визаншискаша умешносш на Балканош и ūроблемош на Богородица Пелагонишиса*, Зборник на Археолошки музеј, Скопје 1958, 6, сл. 7; фреска из Нереза у Сретењу показује дете у рукама Богородице у схеми какав је и Рицов модел, но то је изузетак. У већини случајева дете-Христос је у рукама старца Симеона, хрлећи ка мајци, што се види из многобројних примера које доноси Мегвајер — уп. нап. 48. Грабар, а за њим и Хадзидакис сматрају да Христос Анапесон утиче на схему Богородице Страсне. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 250. О теми Анапесона, в. B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion LXIV (Bruxelles 1994) 134–165.

/51/ Уп. нап. 31 и 32. L. Küppers, *Maria Bild in Rheinland und Westfalen*, Recklinghausen 1974, t. II, fig. 2.

/52/ *Παναγία τοῦ Ἀράκου, Lagoudera, A Guide*, Leukosia, s. a., 16, № 102.

/53/ G. Gharib, *La madonna nell'anno liturgico bizantino*, Marianum, Rome 1972, 94.

/54/ Παρθένος Μήτηρ ἁγναῖς ἀγκάλαις τὸν κοινὸν φέρουσα πλάστην εἰς κοινὴν τοῦ γένους σωτηρίαν ὡς βρέφος ἀνακλινόμενος τὸ μέγα τοῦτο καὶ ἄφραστον τῆς οἰκονομίας μυστιρίου, ed. Laourdas, Thessaloniki 1959, 167; Maguire, *op. cit.*, 265.

/55/ PG 94, col. 2156. Поред текстова, за Дамаскина су исто толико важне иконе које чине најстарију традицију живом. Исто важи и за усмено предање.

/56/ Доментијан, *Живоши св. Саве и св. Симеона*, СКЗ, књ. 282, Београд 1938, 130.

/57/ S. Andreas di Creta, *De sanctorum imaginum veneratione*, PG 97, 1304 c.

/58/ Damaskin, *De fide ortodoxe*, III, 12, PG 94, 1028–1032.

/59/ Simeon Metafrastes, *Commentarium in divinum Lucam*, PG 115, col. 1136.

/60/ Theophanes Kerameus, *Domenica Orthodoxiae*, Hom. XX, PG 132, 437 d.

/61/ Најранији приказ ове теме имамо на палеологовској икони из Британског музеја — V. Petsopoulos, ed. East Christi-

распеће поседује црте најстаријег Богородичиног лика, присутног још у Александријској хроници[65] (сл. 9). Понављана кроз векове, добила је ознаку Богородица црна — Ἡ Μαυριώτισσα у Касторији. На Западу је она имала другачију иконографију и технику, но исту страсну конотацију. Скулптурално је била приказана час као „sedes sapientiae" час као Одигитрија — седећа дешњакиња или левакиња. Рађена у камену[66] или дрвету тамне боје, она је представљала реликвијар за честице Светог крста или друге свете мошти.[67] Реплике тих статуа видимо на романским



Слика 8.
Рим, Santa Maria Maggiore, икона Богородице Одигитрије, XIII в.

an Art, London, Bernhermer Fine Arts, 1987, кат. № 43 са сликом у боји.

/62/ Theophanus Continuatus (умро 961); говори се о „Панагији" из цркве Одигона, ed. Bonn, 284–5: Historia de Basilio Macedone, Lib. V: τῇ εἰκόνι τῆς Θεομήτορος ἠγκαλισμένον φερούσης τὸν υἱόν.

/63/ C. Mango, *The Date of the Nartex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea,* DOP 13 (1959) 247, fig. 3, 4; Д. Айналов, *Синайская икона восковой живописи,* Виз. врем. IX (СПб 1902) 361, т. 4.

/64/ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* München 1990, fig. 21.

/65/ J. Strzygowski, *Eine Alexandrische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev,* Denkschriften d. Kaiserl. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-Hist. Kl., Bd. LI (Wien 1905) 161, Abb. 18. Кондаков, *Иконография Богоматери,* I, СПб 1914, 253, фиг. 156, говори о сиријском као и коптском типу — варијанте Одигитрије са полеглим дететом; такве примере имамо на рељефу и текстилу коптских тканина.

/66/ M. Durand-Lefèvre, *Étude sur l'origine des Vierges Noires,* Paris 1937, pl. I, IV.

/67/ *Ibidem,* 63.



Слика 9.
Москва, Музеј Пушкина, папирус, Александријска Хроника, икона Богородице Одигитрије

порталима или нашим, какви су у Студеници или Соколици. L. Bréhier потврђује да су ове статуе, у ствари, реликвијари чији је традиционални тип изумео Алеауме, клирик из Клермон Ферана.[68] Један рукопис из X века потврђује да је тај Алеауме по налогу свештеника Стефана у ствари начинио једну катедру од злата украшену драгоценим камењем, па је на њу поставио слику Богородице, у веома фином злату, са сином који јој седи у крилу, а потом је у то дело, тако украшено, сместио са чашћу реликвије.[69] Те Богородице црне најбројније су на тлу Француске и граничних земаља — Италије и Шпаније; оне нису продрле у земље које је захватио протестантизам.[70] Ови бројни култни ликови на Западу могу се класирати у четири групе.[71] На Истоку, наравно, у питању су иконе Богородице црне које се сматрају делом светог Луке — обично је она фронтална а дете-Христос полегло. Углавном су веома тамне, а помињемо најзначајније: Марију Мађоре, Ченстоховску,[72] Notre Dame у Камбреју.[73]

Једна књига украшена дрворезом из XV века, илуструјући Песму над песмама, приказује ту Богородицу са свитком на којем је текст: nigra sum sed pulchra.[74] Међутим, ти реликвијари малих димензија нису ранији од XII века. Међу западним Богородицама *црним* истичу се Богородица Лоретска, Оропа и она из Рокамадура.[75] Источне *црне* су слике попрсја, за разлику од западних скулптура које су дате у целој фигури. Све ове *црне* Богородице имају своје легенде, молитве и култ због својих чудотворних моћи, као што су враћање говора немима, слуха глувима, парализо-

/68/ L. Bréhier, *Note sur les statuettes des Vierges romanes,* Revue de l'Auvergne, t. XLVII, 193.

/69/ L. Bréhier, *La cathédrale de Clérmont au X^e siècle et la statue d'or de la Vierge,* Revue de l'Art Français, avril 1924, 205.

/70/ M. Durand-Lefèvre, *op. cit.,* 47.

/71/ Класификација је изведена на основу легенди: а) прехришћанске, каква је статуа из Шартра, из Христовог времена, пример Rocamadur; б) из доба Каролинга — Monpélier; в) оне које су донели крсташи или их је даровао свети Луј; уп. M. Durand-Lefèvre, *op. cit.,* 64.

/72/ Eduard Maria Oetinger, *Iconografia mariana oder Versuch einer Literatur der wundertätigen Marienbilder geordnet nach alphabetischen Reihenfolge der Orte in velchen sie verehrt worden,* Leipzig 1852, 16–17.

/73/ N. N. Failly, *Essai archéologique sur l'image miraculeuse de Notre-Dame de Grâce de la cathédrale de Cambray,* Cambray 1845, 12.

/74/ E. Mâle, *Art de la fin du Moyen Age,* 221, 223.

/75/ Honoré Bouche, *La Sainte Vierge de Laurette ou Historie des divers transports de la maison de la Glorieuse Vierge Marie qui éstait en Nazareth, et la description des miracles et des choses merveilleuses qui se trouvent en cette sainte Maison,* Paris 1646, 8; о овој Богородици иначе писано је највише пред крај XVI века. Уп. и новије дело: L. Riniari, *La verità sulla Santa casa di Loretto,* Torino 1950, 5 ff. Модерна копија ове Богородице рађена у кедру чува се у Анкони. Овој надалеко чувеној Богородици, која је имала и реплике у другим земљама па и код нас, састављена је посебна служба у XVI веку. Уп. Th. Schermann, *Röm,* Quartalschrift XVIII (1904) 113–122. Лоретској Богородици се заклео Иван Црнојевић, док је био у изгнанству, да ће, ако му она помогне, чим се врати у земљу сазидати цркву у њену част. Fr. Miklosich, *Monumenta Serbica,* 530, и В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији,* Ср. Карловци 1920, 150; у повељи од 5. јануара 1485. пише о завету Ивана Црнојевића чудотворној Богородици код Анконе. Тај цетињски манастир наменио је за Зетску митрополију.

Статуа из Оропа представља стојећу Богородицу са Христом на десној руци и дело је из XII века рађено у кедровом дрвету. V. Francesia, *Il Santuario della Madonna d'Oropa,* Torino 1920; први помен: Bassiano Gatti, *Relatione dell'antichissima divotione della Madre di Dio*

ванима покрет, слепима вид, помоћ у ратовима итд. На Западу св. Бернард у својим говорима објашњава овај лик на следећи начин: Nigredo est sed forma et similitudo Christi, Vade ad Sanctum Isaiam et describet tibi quatem in spiritu illum videri.[76] Тумачење Богородице *црне* дала су оба Савина биографа, Доментијан и Теодосије. Доментијан прича да Сава, дошавши у велики „Јегипат" „... препочињa ту, у дому пресвете Богородице, где Господ пре тога станова младенствујући телом, побегавши од безакона Иродова. И ту поклонивши се стану господњем и пречисте његове матере и удиви се неисказаним чудесима његовим и неизмерном човекољубљу и превеликом смирењу његову који је своју пресветлу лепоту божанственога лика свога човекољубља и пречисте своје матере преобразио у црни јегипатски вид који је поцрнео ради Адама у аду и тим својим преображајем хтео је обући га у пресветли вид и опет украсити у прву красоту и палу своју слику уздићи и поставити на престо славе своје. А овај, султан постао му је путеводитељ чак до Синајске горе".[77] Ту, на Синају, у највећој пинакотеци икона на свету, Сава је свакако видео и реплике овога лика а могао их је и понети са собом натраг у своју земљу. Неке од таквих икона и данас су у трезору Св. Катарине и показују стилску и иконографску сродност са нашом Богородицом Жичком[78] (сл. 10). Адамов пад искупио је Богочовек својим страдањем; то је свакако био разлог што је Сава и икону Богородице Одигитрије која води ка спасењу претворио у икону Богородице Страсне која указује на исти пут којим, само преко страдања, Богочовек искупљује људски род. У Жичи, уместо старца Симеона, анђео најављује страдање на крсту. Каснији мајстори стављали су текст уз иконе Богородице Страсне који се односи само на Гаврила: „Онај који је раније поздравио Пречисту, сада унапред показује симболе страсти; Исус, који је обукао људско тело, страхујући од смрти, уплашио се видећи симболе страсти".[79] На каснијим иконама италокритског круга, почев од краја XV века, јавља се овај, било латински или грчки текст, зависно од клијентеле — поручиоца икона. Но бива и да је текст скраћен а такође и да изостају анђели и само уз инструменте страдања стоји текст: „Ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς βλέπων τὰ σύμβολα τοῦ πάθους δείλια ὡς ἄνθρωπος". На тој икони, Богородица типа „Кикске" гледа заједно са сином удесно на оруђа страсти; уз њу је натпис Ἡ καταπολιάνη — преславна.[80]

Симболи страсти помињу се веома рано у ускршњем говору Григорија из Назијанза: ἀποκρίναι τοῖς ἀποροῦσι διὰ τὸ σῶμα καὶ διὰ τὰ τοῦ Πάθους σύμβολα.[81]

Евергетидски типик из XI века, који је био узор нашим а и многим другим, имао је службу која се може сматрати страсном, а у њој је читана хомилија Ђорђа Никомидијског о Богородичином оплакивању мртвог сина. То се понавља и у XII веку, у типику манастира Христа Спаса у Месини из 1131. г. Сем тога, у оба манастира певају се теотокији и кондаци Романа Мелода.[82] И мада је св. Сава превео само пролог, а не и читав синаксар Евергетидског типика, који је послужио као узор за Хиландарски а потом и

del Monte Oroppa di Biella, Torino 1921, 8. Богородица из Rocamadour-а сликана је у XIV веку и сада се налази у цркви San Lorenzo у Севиљи: E. Bertaux, *Histoire de l'Art*, éd. Michel, III, 2, p. 744.

/76/ L. Bréhier, *A propos de l'origine des Vierges Noires,* Comptes rendu de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, 1935, 379; о св. Бернарду: PL 183, col. 202.

/77/ С. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама,* Београд 1931, 18; Fr. Miklosich, *Monumenta Serbica,* 160; Доментијан, *Живоши св. Саве и св. Симеона,* СКЗ, књ. 180, Београд 1924, 229.

/78/ Doula Mouriki, *Variants of Hodegetria on two thirteenth Century Sinai Icons,* CA 39 (1991) fig. 1, 5, 12.

/79/ Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Ἐν Πετρουπόλει 1909, 231, 238.

/80/ Mater de perpetuo succursu prodigiose iconis Marialis ita nuncupatae monografiae auctore Clem. M. Henze, C. SS R., Bonnae 1926, 11; В. Н. Лихачев, *Историческое значене итало-греческой иконописи,* Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон, С. Петербургъ 1911, 196, сл. 424.

/81/ PG 36, 658; D. Pallas, *op. cit.,* 155.

/82/ M. Arranz, *Le Typicon du Monastère Saint Sauveur à Méssine,* gr. 115, a. d. 1131 (Roma 1969), REB 29, 332; уп. и Georg Nikom. Or. VIII in SS. Mariam assistentem Cruci, PG, 1457, et Père Boulgakov, *La croix de la Mère de Dieu,* La pensée théologique, Paris 1993, 5 ff. Romanos le Mélode, *Le Christ Rédempteur. Célébrations liturgiques,* Paris 1956, 183.



Слика 10.
Рим, Santa Maria Maggiore, икона Богородице Одигитрије, XIII в.

Студенички, ипак се претпоставља да је преко словенских превода, до којих је могао доћи за време боравка у Пантелејмоновом манастиру на Атосу, био у току и када је у питању Евергетидски синаксар.[83] Свакако, литургијски свици до којих је лако могао доћи на Синају и у Светој земљи, па и на Атосу, пружили су му и ликовне и литерарне узоре за страсну тематику. Тако, нпр., у Је-

/83/ П. Симић, *Рад св. Саве на осавремењавању богослужења у српској цркви,* 198. По Теодосију, 199, „Сава и Немања узаконише службу појања што навикоше од Ватопеда".

русалимском свитку из XI века, Стауру 109,[84] уз Распеће стоји молитва која се чита тихим гласом у литургији, где се жртва на крсту квалификује као испуњење закона и пророка. У рукопису Лавре № 2[85] груписане су заједно сцене Страдања: Распеће, Гроб Христов и Христос на престолу от деснују оца, па и Други долазак Христов. Ту га прати молитва: „Сетимо се Господа нашег и страдања његових за наш спас, Животворног крста, Три дана у гробу, Васкрсења из мртвих и потом како ће седећи от деснују оца на престолу; и страшног и славног другог доласка његовог". Св. Сава је могао да стави арханђела Гаврила са оруђима страсти пред Богородицу Одигитрију сећајући се статије на Велику суботу кад Богородица оплакује распеће:[86] „Јао мени, о сине, кога се надах видети као цара, видим сада осуђеног на крсту. Ово ми навести Гаврил кад слете, који пророче вечно царство мога Исуса. Али изврши се Симеоново пророчанство јер твој мач прође кроз срце моје, Емануиле".

Идентификовање мајке са болом и страдањем које подноси син, он жртвено јагње — агнец, она са епитетом Агнеца, присутно је у химнографији. То су посебни теотокији, звани ставротокији, који опевају Богородичину патњу и саосећање крај крста. Све среде и сваки петак током целе године имају ставротокије. Најстарији епитет Агнец уз Богородицу сачувао се код Мелитона из Сарда.[87] Један такав ставротокион, глас 8 са варијантама, понављан је око 40 пута у минејима током године: „Видећи Агнеца пастира и искупитеља неправедно распетог Агнеца узвикује горко плачући; и Свет се радује и прихватајући твоје искупљење, а мени утроба гори видећи твоје распеће које подносиш из милосрђа. Добри Боже Господе без греха. А њој узвикујемо с вером: буди милостива, о Дево, и дај опроштај грехова нама који се клањамо твојој патњи".[88]

Душа страсне Богородице пролази кроз веома супротна осећања, тако разумљива због њене материнске природе: „Када си га видела како виси као грозд који си произвела, као лозу несађену, и када си угледала његов бок како стрела проби, рекла си: 'Шта је то, Божији сине? Како ти који лечиш болести и патње сада оволико трпиш, ти који си бестрасан по својој божанској природи? Шта ти учини незахвални народ после толико добрих дела, о Доброчинитељу!' Веома чиста Дево, моли га без прекида да ме ослободи патњи преко својих страдања, да бих те славио".[89] Стихира на стиховање на 24. мај гласи: „Ужарени угаљ који је некада видео Исаија отеловио се у мајци која није познала човека [...] као јагње чисто узевши на себе грехове света";[90] видећи га на крсту — Агница, и дева је била опхрвана тугом. То се јасно изражава текстом, глас пети, петак октоиха, акростих јутрења:[91] „Заустави патње моје много измучене душе" — узвикнула је Пречиста у својој агонији — „јер тиме што спасаваш људе својим страдањем рањаваш моју душу, о Слово, моја блага светлости, ти дете моје и мој творче, ја опевам твоју великодушност".

Свакако је цео иконографски програм централног простора у Жичи смишљен вољом св. Саве. А како је патрон цркве био Христос Спас, то је његово дело страдања ушло у сам центар

/84/ Литургијски свитак је из XI века — A. Grabar, *La fin de l'Antiquité et du Moyen Âge,* Paris 1968, I, 480; III, pl. 134 h.

/85/ Литургијски свитак Лавра № 215, ротулус из XIV века — Grabar, *op. cit.,* 475; A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures,* L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, I, Paris 1968, 475.

/86/ *Еванђеље Страдања,* Београд 1964; А. Дмитриевский, *Богослужение страсной и пасхалной седмици по уставу IX–X в.,* Иерусалим 1894.

/87/ Περὶ Πάσχαμ, SC, 1962, 98–99.

/88/ *Часослов. Уторак увече и среда ујутру на Бог Господ,* Orologium Magnum, Venezia 1871, 367.

/89/ Joseph Ledit, *Marie dans la Liturgie de Byzance,* Paris 1979, 83, 84.

/90/ *Ibidem,* 70.

/91/ *Ibidem,* 213, 13.

његове цркве. Жича је осликана када је свет са Запада хрлио на места Христовог страдања сакупљајући реликвије мученика за веру и честице животоносног крста, руку и главу Јована Крститеља и делове Богородичине одеће, кошуљу, мафориј и појас. По Жичкој повељи види се да је све те светиње Сава донео са Истока у Србију и предао Жичи. Те трофеје Христове победе над грехом и смрћу св. Сава је пренео у своју отаџбину и Жичу украсио симболима не само Христове страсти већ и ликом Богоматере која заједно са сином пати и страда ради општег искупљења. По речима Богородице из Еванђеља страдања: „Као да те гледам, чедо моје, к'о младенца на рукама својим којим сам те одњихала, а гле сада мене, жалосне и уцвељене".[92]

/92/ *Еванђеље Страдања,* Београд 1964, 52 ff.

Mirjana TATIĆ-DJURIĆ

LA VIERGE PASSIONNÉE À ŽIČA

La plus ancienne figure de la Vierge Passionnée dans l'art serbe est conservée à Žiča au pillier sud-ouest supportant la coupole. L'idée est de l'intégrer à la partie d'église où les zones inférieures des choeurs présentent les scènes évangéliques illustrant la Passion du Christ.

La présentation de la figure de la Vierge en affligée par des instruments de la Passion avait commencé plus tôt dans l'art copte et celui de l'Europe occidentale, tandis qu'en Byzance le phénomène n'est visible qu'à la fin du XII^{e} siècle (Arakou, Lagoudera) et au début du XIII^{e} à Žiča. L'époque de la création de la Vierge Passionnée à Chilandari est inconnue, mais indirectement elle est située selon le toponyme de la Vierge Passionnée de Konče, qui porte l'épithète Chilandarina. Le schéma fondamental de la Vierge Passionnée à l'Occident avait le type de Sedes sapientiae, d'Odigitria assise ou avec le Christ sur les genoux de sa mère. Un grand nombre de ces peintures portent l'appellation noires et représentent des statues reliquaires aux cultes développés, considérées miraculeuses.

A Byzance la figure de base n'est pas fixée. La plus ancienne, Arakiotissa est le type de l'Evergetide non-créée, celle du XIII^{e} siècle de Sinaï a la figure de la Vierge de *Kikska,* celle de Naxos du XIV^{e} est du type de Perlivleptos et celle de Crète, XV^{e}, Mater de perpetuo sucursu, est du type della Consolazione. C'est la figure des modèles de Ritzo qui s'établira, mais des exemples où toutes l'iconographie de Marie est représentée dans la figure de la Vierge ne disparaîtront pas pour autant.

La fresque de Žiča, idée de Saint Sava, rafraîchie à l'époque du roi Milutin, présente le modèle de base des Vierges noires de l'Orient. L'une est gardée encore aujourd'hui *in situ*. Elles se ditinguent par la position frontale de la Vierge et par l'Enfant penché comme s'il voulait se sauver des bras de la Mère. C'est le modèle connu comme la plus ancienne figure de l'Odighitria, conservé sur le parchemin de la Chronique d'Alexandrie au Musée Pouchkine à Moscou. Elle se répète dans les Evangiles Raboula et l'Europe Occidentale l'a dans la figure de culte de la Vierge de Censtohova ou de la Vierge noire de l'Aix. Saint Sava a donc utilisé la figure de base, vue à Sinaï, figure qui l'a profondément bouleversé, selon les dires de ses deux biographes, Domentian et Théodose. C'est la figure redemptrice de la Vierge avec le Christ, noircie à cause du péché originel et sa couleur noire, symbole de la passion, évoque l'association à la beauté de l'épouse du Cantique des Cantiques: *je suis noire, mais je suis belle.*

La raison que les icônes de la Vierge passionnée n'aient pas été fréquents à l'Est ce n'est pas leur absence, mais le monde byzantin n'éprouvait pas le besoin de marquer littéralement ses symboles transcendantaux. Les textes poétiques et ceux de la patristique lui rendaient ses symboles proches et compréhensibles.

Весна МИЛАНОВИЋ

СВЕТИ ПЕСНИЦИ У НИЗУ СВЕТИХ МОНАХА ИЗ ДОЊЕГ ПОЈАСА ФРЕСАКА СПАСОВЕ ЦРКВЕ У ЖИЧИ

Предмет овог рада је неколико ликова светих из доњег појаса фресака на северном зиду западног травеја, првобитно припрате Спасове цркве[1] — непотпуно сачуваних (на слоју живописа из XIV века), без икаквих пратећих натписа, и видљивих само у фигурама без глава и лица (сл. 1–4). То је, ваљда, и био главни разлог да, ни до данас, не буду прецизније описани и задовољавајуће идентификовани и протумачени.

Наш предлог за њихову идентификацију, на који упућује наслов саопштења,[2] биће основно полазиште у покушају да се још једном размотре питања везана за удео и место ликова чувених светих песника православног света у значајним црквеним задужбинама Немањића, и да се пример из Жиче постави у одговарајући, колико је то могуће јаснији, шири контекст. Реч је о настојању да се целовитије сагледа сегмент програма који, до сада, рекли бисмо,



Слика 1.

Жича, црква Св. Сйаса, зайадни йравеј, део фресака са северног зида, сйојеће фигуре: св. Теодор Сйудий и неиденйификовани свейи монах-йесник (снимак Рейубличког завода за зашйийу сйоменика кулйуре, Београд)

/1/ Садашњи западни травеј цркве, с бочним параклисима, познато је, првобитно је био замишљен и подигнут као припрата, од главног простора храма одвојена пуним зидом, но овај преградни зид касније је уклоњен, тако да су у време поновног живописања храма почетком XIV века на овом месту већ била само два истурена пиластра надвишена полукружним луком. На њиховим чеоним странама и данас стоје остаци фресака из тог доба. До сада се сматрало да је до уклањања преградног зида између старог (првог) нартекса и првобитно западног травеја наоса морало доћи врло рано, одмах по подизању монументалне спољне припрате, којом приликом је старија припрата остала без директног осветљења; уп. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 61, 64, са нап. 12 и 13 (Ђ. Бошковић). У вези с овим питањем изречене су, с друге стране, и претпоставке да је ова преправка извршена да би се добио одговарајући, већи простор за потребу Стефановог крунисања, јер је на тај начин храм добио травеј више, будући продужен на западној страни; уп. Г. Суботић, *Манастир Жича,* Београд 1987, 9. Да овакво уклањање зида није изузетан случај међу старим српским споменицима указује Ђ. Бошковић, *нав. дело,* 64, наводећи и неке друге, сличне забележене примере. У току научног скупа о Жичи изнети су, међутим, резултати последњих истраживања (в. радове М. Чанак-Медић и Д. Минић), који упућују на закључак да је стара припрата остала у свом првобитном облику све до краја XIII века. Чињеница је, пак, а то ће потврдити наша разматрања, да делимично сачувани програм овог простора (у време обнове живописа у XIV веку већ у склопу западног дела наоса) показује сродност са програмима какве су добијале припрате.

/2/ И поред свих аргумената у прилог назначеној идентификацији, она — кад



Слика 2.

Жича, црква Светог Спаса, западни травеј, део групе светих монаха-песника са северног зида (снимак РЗЗСК, Београд)

није расветљен, па ни познат у довољној мери да би се одредило његово реално место у српској живописачкој традицији у време Немањића, нарочито оној између Студенице (с почетка XIII века) и Милутинових задужбина (век касније), која, у погледу најављеног предмета, управо и чини оно што је некако измакло досадашњим ретким научним разматрањима.

Везан за обнову из XIV века, живопис овог простора храма (старе, првобитне припрате) познат нам је тек у појасу појединачних фигура, док је (изузев попрсја арханђела над вратима за параклисе, који не припадају том слоју) од осталог иконографског садржаја сачувано само монументално Успеније Богородичино на западном зиду.[3] Иако су главе светих, с натписима, углавном уништене (изузев оних на западном зиду — у овом тренутку ван ужег поља нашег интересовања), јасно је да је већина представљала свете монахе (уобичајене у одговарајућим, западним просторима многих српских храмова), по шест фигура, пет стојећих и једна допојасна, на јужном и северном зиду (сл. 1–5). Готово сви су, сем ретких и карактеристичних изузетака, били одевени у уобичајену монашку одећу.[4] Фигура на северном зиду, друга са западног краја, за коју је још В. Петковић приметио да се издваја својом (мислио је владарском) одећом, може се такође сматрати саставним делом истог монашког низа. Реч је, чини се сасвим извесним, о представи св. Теодора Студита (сл. 1), чувеног игумана Студитског манастира у Цариграду, црквеног песника и

је реч о појединачном препознавању насликаних личности — због стања у коме се ове фигуре налазе, не може бити сасвим прецизно и до краја изведена.

/3/ Уп. Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Београд 1985, 27, 29–31 (цртежи истог аутора претходно су објављени и у поменутој монографији групе аутора, *Жича,* Београд 1969, 153, 156–157, где се у тексту П. Мијовића о сликарству само помињу оштећене фигуре анахорета у простору који је некад чинио стару припрату, док је нешто више пажње указано живопису на западном зиду, *исто,* 155, 157–158). За опис ових фресака, рађен у време када су се неке од сада изгубљених могле видети — у овом случају реч је о представи Богородице у лунети над главним вратима — в. и В. Петковић, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис,* Београд 1912, 27–38.

/4/ Изузетак је онај над вратима у јужном зиду, карактеристичан по одећи од канапа, св. Павле Тивејски, и онај у свештеничкој одећи, св. Теодор Студит, на северном зиду (о томе в. infra).

писца беседа, који се, по подацима из споменика, већ негде од XI–XII века, као и овде, сликао у раскошној свештеничкој одећи (с епитрахиљем и набедреником украшеним драгим камењем и везом, као и огртачем с крстом).[5] За разлику од стојећих фигура на јужном зиду, са затвореним свицима у рукама, као и допојасних представа над бочним вратима, приказаних само молитвено раширених руку — а сви су представљали чувене свете монахе, пустиножитеље[6] — ови на северном зиду издвајају се по својим атрибутима, прибору за писање. Та чињеница, као и препознавање св. Теодора Студита у истој групи, дозвољава нам да са великом поузданошћу можемо тврдити да су најмање четири, а, по свој прилици, и свих пет стојећих фигура представљале свете песнике као посебну групу, или „хор", међу ликовима изабраних светих монаха чијој су широј категорији припадали. За њихов однос према монасима-анахоретима са супротног зида може се већ наћи извесна паралела у познатом, и у монументалном живопису, као таквом, најстаријем репрезентативном примеру — оном из 1164. у Нерезима (сл. 6–7). Једина, за други проблем



Слика 3.

Жича, црква Светог Спаса, западни травеј, свети монах-песник са северног зида (снимак РЗЗСК, Београд)

/5/ D. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art,* JÖB 20 (Wien 1971) 249–280; Ј. Радовановић, *Св. Теодор Студит са Христом Пантократором у Богородичиној цркви Пећке патријаршије,* Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 24–29; S. Tomeković, *Le „portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani,* Дечани и византијска уметност средином XIV века, Међународни научни скуп САНУ, септембар 1985, Београд 1989, 124 (где се први пут на овај лик у Жичи гледа као на представу св. Теодора Студита); уп. и Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници,* Београд 1987, 166, 169, сл. 117. За изглед само делимично сачуване фигуре у Жичи в. Б. Живковић, *Жича,* 30; за поменуто запажање в. В. Петковић, *нав. дело,* 27.

/6/ Међу њима се могу препознати св. Антоније и св. Павле Тивејски. На основу карактеристичног монашког одела, готово са сигурношћу се може закључити да је најзападније смештени лик св. Антоније Велики — сачувани су остаци карактеристичне капуљаче, односно монашког вела који му покрива косу. Онај у допојасној фигури над пролазом за јужни параклис, по свој прилици, јесте св. Павле Тивејски, за чије појављивање у одговарајућем низу монаха постоје аналогије у српским споменицима, а исти свети је уобичајено сликан у овој иконографској варијанти, у одећи од канапа. То се, по правилу, потврђује негде од Сопоћана (надаље), где је, у јужном делу западног зида припрате, прикључен групи светих монаха веома сличној оној са северног зида у Жичи, cf. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* II, Paris 1957, pl. 39. 2; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака,* Београд 1984, 28; в. и пример у јужном параклису уз олтар у Грачаници, Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака,* Београд 1989, IX — јужни параклис; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство,* Београд 1988, сл. 110; или у Богородичиној цркви у Пећи, где је, у групи великих монаха подвижника православне цркве, на јужном зиду наоса, уп. М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији,* Старине Косова и Метохије II–III (Приштина 1963) сл. 46; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд 1990, 160, сл. 99. За иконографске карактеристике оба лика, cf. S. Tomeković, *op. cit.,* 126–127.

битна, разлика је у томе што су св. монаси-песници, њих такође пет, у Нерезима смештени на северном зиду бочног поткуполног простора (сматра се, литургијског места за појце), наспрам чувених анахорета у истом јужном простору. Док у Нерезима сви носе свитке са исписаним текстовима, међу којима се издвајају они што их држе свети песници, Козма Мајумски, Јован Дамаскин, Теодор Студит, Теофан Грапт и Јосиф Химнограф[7] — ови у Жичи, такође на северном зиду, издвајају се својим писарским атрибутима који им, а то известан број других примера потврђује, дају карактеристична иконографска обележја.

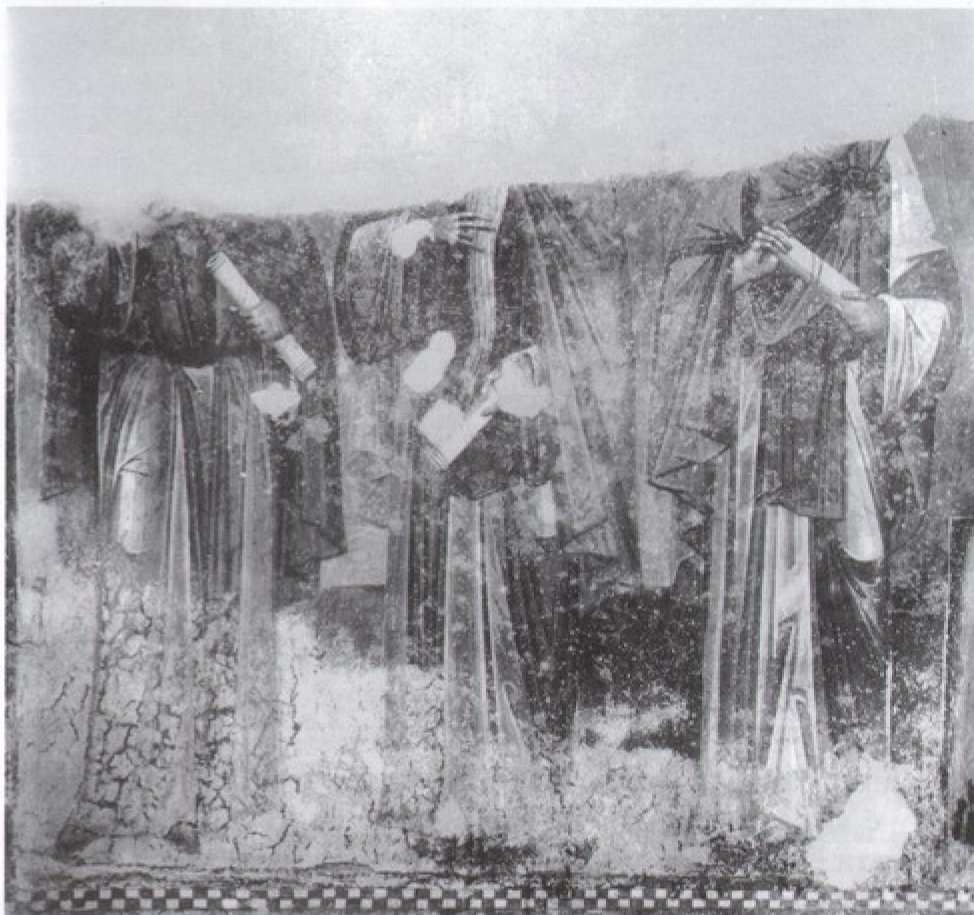
Тројица у Жичи сачувала су своје типичне атрибуте, тзв. дивит пернице с ваљкастим мастионицама причвршћеним на тоболац у коме су стајала пера. Реч је о фигурама источно од врата која воде у северни параклис (сл. 2 и 3–4), одевеним у једноставне монашке тунике с аналавима и огртачима, као што је случај и са светим монахом из истог низа западно од фигуре св. Теодора Студита; он им по иконографском изгледу, облику, типу, чак и



Слика 4.
Жича, црква Светог Спаса, западни травеј, два света монаха-песника са северног зида (снимак РЗЗСК, Београд)

[7] За идентификацију ових ликова (реч је о редоследу од истока ка западу), в. G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica,* Студеница и византијска уметност око 1200. године, Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септембар 1986, Београд 1988, 205, fig. 8. Нешто другачије је насликане личности у Нерезима претходно идентификовао В. Ј. Ђурић, у тексту *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске,* Зограф 16 (Београд 1985) 32, наводећи имена св. Козме Мајумског, Јована Дамаскина, Теодора Студита, Јосифа Химнографа и Андрије Критског. Св. Теофан Грапт из Нереза, који овде није поменут, забележен је и у документацији уз текст С. Томековић са дечанског скупа, *op. cit.,* fig. 21. Ову идентификацију потврђује име наведено на свитку у рукама одговарајућег светог. За ликове монаха и песника у живопису поменуте цркве, в. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* I, Paris 1954, pl. 19. 3, 21. 1, 21. 2, 21. 4; П. Миљковиќ-Пепек, *Нерези,* Београд 1966 (Уметнички споменици у Југославији) 35, 43–46.

тону приказане одеће у потпуности одговара, а исто се да закључити и о општем ставу фигуре чија се целина само наслућује, у горњем делу нешто мање сачувана у односу на ове три. Облик



Слика 5.

Жича, црква Светог Спаса, западни травеј, део низа светих монаха са јужног зида (снимак РЗЗСК, Београд)

предметâ које у рукама држе поменута тројица, чији се писарски прибор на фресци сачувао, карактеристичан је за време у које се фреске углавном датују,[8] мада не, на пример, и за ликове песника из познатих Милутинових задужбина, односно цркава које су живописали Михаило и Евтихије (уп. сл. 13–17). Но одговарајући атрибут налази се и у нешто старијим, за нас овде веома занимљивим примерима из Сопоћана и Градца. Монах-песник из првог појаса светих припрате у Сопоћанима, св. Јован Дамаскин (сл. 9 и 11), једини у низу сличних сопоћанских монаха-песника (међу којима се такође препознаје и Теодор Студит, сл. 8) насликан је, уз развијени свитак с карактеристичним текстом, управо како левом руком придржава на грудима усправно ослоњену такву перницу с мастионицом, док десном умаче писаљку у мастионицу (идентичан гест и положај какав се бележи и код једне од фигура у Жичи).[9] Један од веома лоше сачуваних светих ликова у Градцу, у сличном низу (а верујемо и у истој, досад неидентификованој групи, сл. 12) као у Жичи диспонираних светих монаха, на северном зиду припрате, држао је исти предмет. Тамо се

/8/ Сличан прибор видимо нпр. у охридској Богородици Перивлепти (лик арханђела) и Грачаници (композиција Премудрост сазида себи храм), као и, нешто касније, у Богородичиној цркви у Пећи (персонификације Премудрости које инспиришу јеванђелисте), у Леснову (код св. Јована Дамаскина и св. Теодора Студита, сл. 18). Реч је о посебном виду прибора који одговара ономе што је у каснијој српској традицији забележено под турским именом арапског порекла, „дивит“, или τὸ καλαμάριον, на грчком; уп. И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству,* Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 96–97, и илустрације на стр. 100.

/9/ Б. Живковић, *Сопоћани,* 26, 28. За идентификацију ликова, в. infra, н. 16.



Слика 6.

Нерези, црква Светог Пантелејмона, део групе светих монаха-песника са северног зида наоса: св. Јосиф Песник, св. Теофан Грапт и св. Теодор Студит (снимак Института за историју уметности, Београд)

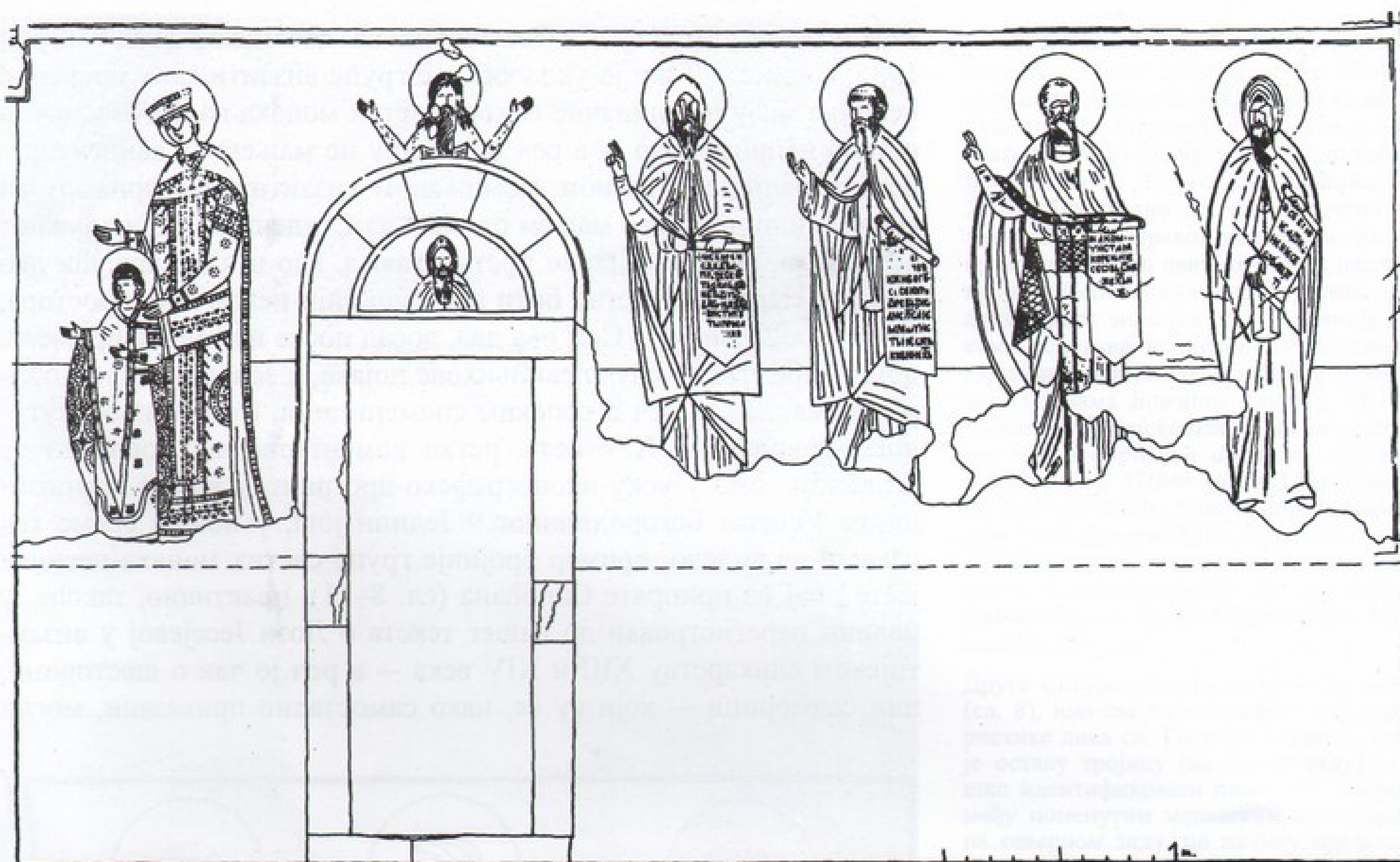
он, наиме, само још код те (међу фигурама одевеним у монашку одећу с капуљачама или турбаном, какве носе св. песници) да̂ разазнати.[10] Прва од три поменуте личности из Жиче, до самих



Слика 7.

Нерези, црква Светог Пантелејмона, део групе светих монаха са јужног зида наоса (снимак Института за историју уметности, Београд)

/10/ Реч је о фигури на источном крају зида. Карактеристична, још увек видљива, кутија с писарским прибором до сада (као, уосталом, ни остале иконографске одлике представљених ликова) није била назначена у описима и поменима градачких фресака, нити се може наћи у објављеној фотодокументацији о њима. Зато топло захваљујемо госпођи Зденки Живковић што нам је омогућила да уз рад приложимо и један од досад необјављених цртежа из документације Бранислава Живковића, који сведочи о преосталом иконографском садржају доње зоне северног зида, и на коме је овај предмет забележен.



Слика 8.

Сопоћани, црква Свете Тројице, јужни зид припрате с групом светих монаха-песника (Б. Живковић, Сопоћани. Цртежи фресака, Београд 1984, 26)

врата, перницу са ваљкастом мастионицом држи усправну у левој шаци, и писаљку извучену из тоболца, у десној (сл. 2 и 3), на исти начин као Дамаскин у примеру из Сопоћана. Лик до њега кутију с писарским прибором држи обема шакама, благо закошено положену пред грудима, са мастионицом окренутом нагоре (сл. 2 и 4). Нигде у литератури тачно регистровани и описани, ови предмети били су ипак забележени и на цртежу жичких фресака Б. Живковића, мада не сасвим прецизно да би се с лакоћом препознали.[11] И код трећег у истом низу, уз мало више пажње, могуће је у левој, оштећеној руци видети исти, но само фрагментарно очуван предмет (сл. 2 и 4), на поменутом Живковићевом цртежу незабележен. У текстовима о живопису Жиче, па и у ширим прегледима иконографске грађе, ови ликови једва да су, и тек површно, регистровани, а не помињу се ни у студијама ближе усмереним иконографији светих монаха, односно монаха-песника. У најбољем случају, тако, читалац је само успутно био обавештен о постојању светих анахорета у западном простору Спасове цркве, како је то забележио и Петковић у свом досад најдетаљнијем али умногоме и нетачном опису,[12] из кога је и доцније помињање ових „анахорета", у суштини, само преузето, без покушаја да се бар неки од њих ближе идентификује. Ваљда је једино такво, одређено, но само успутно, помињање било оно које се тиче Теодора Студита,

/11/ Б. Живковић, *Жича,* 30.

/12/ В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи,* 27–28. Тамо се, рецимо, каже да све насликане личности држе неразвијене свитке, било у левој руци, било обема рукама (с умесном белешком да се за ону двојицу западно од северних врата не може утврдити шта су носили, јер су им руке уништене), а само је за једног (лако је закључити да је мислио на поменутог светог песника у источној половини северног зида, који се спрема да умочи перо у мастионицу) приметио да „држи у десној руци писаљку", што није даље коментарисано. Исто тако, нпр., погрешно (већ је горе примећено), држао је да је лик у раскошно украшеној свештеничкој одори, у коме се може препознати св. Теодор Студит, приказан „у владалачком костиму", а, бележећи нарамнике преко хитона већине насликаних ликова, заправо није идентификовао аналаве као уобичајени део одеће светих монаха (каже да се аналав нигде не да запазити). Петковић је изнео и неке претпоставке у вези са ближом идентификацијом ликова на јужном зиду, но није помишљао на оне који се, по нашем мишљењу, могу сигурно именовати као св. Антоније Велики и св. Павле Тивејски (cf. supra, н. 6).

забележено у тексту С. Томековић са дечанског симпозијума 1985. године.[13] Тако је укључивање групе византијских црквених песника међу појединачне ликове светих монаха из Жиче у науци остало непримећено — а реч је о броју не мањем од евидентираног на репрезентативном, помињаном византијском примеру из Нереза, или не много мањем од оног из Студенице, бар из јужног вестибила, који је, како се претпоставља, као и одговарајући део наоса у Нерезима, могао бити и у функцији певничких простора, тзв. *хоросшасиона.*[14] Сем ова два, досад посве издвојена примера, други забележени случајеви њихове појаве, у западним просторима храма, кад је реч о српским споменицима, махом из Милутиновог времена, и XIV века, ретко коментарисани, довођени су углавном само у уску иконографско-програмску везу с композицијом Успења Богородичиног.[15] Једини још, у новије време тек изашао на видело, пример бројније групе светих монаха-песника јесте онај из припрате Сопоћана (сл. 8–11), практично, такође, у целини нерегистрован до нашег текста о Лози Јесејевој у византијском сликарству XIII и XIV века — а реч је чак о шесторици, или седморици — који су се, иако самостално приказани, могли



Слика 9.

Сойоћани, црква Свеше Тројице, зайадни зид ирийраше, свеши монаси-иесници Козма Мајумски и Јован Дамаскин, св. Павле Тивејски (Б. Живковић, Сойоћани. Цршежи фресака, 28)

/13/ S. Tomeković, *op. cit.,* 124.

/14/ В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 32; G. Babić, *op. cit.,* 205ff.

/15/ S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin,* JÖB 22 (Wien 1973) 304 (= исти, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Усиења Богородичиног у црквама краља Милушина, Узори и дела сшарих срйских умешника,* Београд 1975, 184–185); A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive,* Зограф 10 (1979) 13; И. М. Ђорђевић, *Сликарсшво XIV века у цркви Св. Сиаса у селу Кучевишшу,* ЗЛУ 17 (Нови Сад 1981) 99; Б. Тодић, у књизи групе аутора, М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манасшир Сшуденица,* Београд 1986, 204; Г. Бабић, *Краљева црква у Сшуденици,* Београд 1987, 166; Б. Тодић, *Сшаро Нагоричино,* Београд 1993, 118.



Слика 10.
Сопоћани, црква Свете Тројице, припрата, детаљ: св. Козма Мајумски (снимак Института за историју уметности, Београд)

поставити и у јасан идејни однос са представом Лозе Јесејеве на јужном зиду сопоћанске (прве) припрате.[16]

У досадашњој историографији, а за то је нарочито заслужан А. Грабар, својим „пионирским" запажањима и посебним текстом везаним за ову проблематику[17], основни општи поглед на присуство и учешће ликова ове категорије у византијском, као и српском, живопису подразумева извесну типологизацију њихових представа у две принципијелно посве одвојене групе. Прву групу, којом се А. Грабар није посебно бавио, чинили би појединачни самостални ликови црквених песника укључени међу остале ликове светих — а једини примери на које он у овом контексту упућује тек су они не старији од XVI века, поствизантијски, и заправо, по типу, пре су припадали другој групи о којој је овај аутор говорио.[18] Други тип, или група представа св. песника је она која чини саставни део специфичног „иконографског ансамбла", у суштини, уско везана само за прослављање Богороди-

/16/ V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme,* Зограф 20 (1989) 58, fig. 6, 18, 19; в. такође цртеже Б. Живковића, *Сопоћани,* 26–28. Претходно су, само успутно и такорећи ван правог контекста, биле издвојене две од ових личности насликаних у Сопоћанима, оне у јужном делу западног зида (сл. 9–11), тачније — само текстови исписани на њиховим свицима, чији је извор нађен у црквеним песмама Божићне службе; cf. S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII*^ème^ *siècle,* L'art byzantin du XIII^e^ siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 43, n. 57a. Ове личности су се, на основу тих текстова, могле идентификовати као св. Јован Дамаскин и св. Козма Мајумски (V. Milanović, *loc. cit.).*

Друга фигура од њих, на јужном зиду (сл. 8), има све иконографске карактеристике лика св. Теодора Студита, док је осталу тројицу (на истом зиду) тешко идентификовати понаособ. Седми међу поменутим монашким ликовима, на северном зиду, по начину представљања близак наведеној групи (има и монашки вео преко главе), али својим распоредом нешто издвојен од ње, могао је, претпостављамо, бити у извесној вези и са тамо, у истој зони, представљеном композицијом Успења Ане Дандоло, носећи можда на свом развијеном свитку неки текст из службе за упокојене. Од осталих монаха, који се не укључују у низ песника, у сопоћанској припрати су били приказани још само св. Павле Тивејски, до Дамаскина и Козме Мајумског на западном зиду, као и два испосника у попрсјима над лунетама врата што воде у бочне параклисе подигнуте уз припрату (онај над северним је св. Макарије Велики).

/17/ A. Grabar, *Les images des poètes,* 13–16 (уп. и исти, *Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря,* Известия на Българския археологически институтъ, том II, 1923–1924, София 1924, 6, 37–39; idem, *L'église de Bojana,* Sofia 1924, 48–49; idem, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928, 79–80, 146).

/18/ *Ibidem,* 13 et n. 2. Овде наведени примери (по критеријумима које поставља сам аутор — не сасвим одговарајући) приказују углавном поједине свете песнике у непосредњијој програмској вези са сценом Успења Богородичиног или је, пак, реч о ликовима у пандантифима куполе над припратом — оба случаја, дакле, која су потом издвојена као карактеристична за други тип представа о коме текст посебно говори (cf. infra).

/19/ *Ibidem,* 13–16. Основни разлог или објашњење за овакав иконографско-програмски поступак налази се у чињеници да је реч о илустрацијама сижеа који нису описани у најстаријим канонским књигама цркве, пре свега у Јеванђељу. Зато су свети песници изабрани да, као својеврсна допуна овим темама, сведоче о њима, односно о њиховој слави, својим, у цркви прихваћеним делима — у општој тенденцији позновизантијске епохе да на посебне начине сведочи о истинитости приказаних сижеа и догађаја из јеванђеоске, односно црквене историје, укључујући у одговарајуће ансамбле и ликове њихових непосредних најављивача, описивача или сведока, гласника њихове славе. У том смислу, удео светих песника се заправо изједначавао с улогом пророка, односно јеванђелиста, што би потврђивале и коришћене иконографске схеме.

Ако се, међутим, узме у обзир досадашње датовање (у крај XIII века) преосталог живописа у цркви манастира Давидовице — задужбини и гробном месту бившег жупана Димитрија, сина Вукана Немањића, замонашеног под именом Давид — програмска идеја о сликању светих песника у пандантифима под куполом била би свакако старија но што се то обично узима. Тамо су, управо у пандантифима под куполом параклиса уз северну страну централног простора наоса, како је то добро уочио В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, стр. 200, н. 45 и сл. 39), сачувани ликови светих мелода, са карактеристичним покривалима на главама, који, попут јеванђелиста, пишу текстове својих песама (уп. Н. Комненовић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, каталог изложбе, Народни музеј, Београд 1980, 36–37, бр. 40, 41, сл. 17–18). Необична, досад некоментарисана околност да се у једном прилично скромном споменику рашког црквеног градитељства, у сенци знатно репрезентативнијих, раскошнијих и уметнички квалитетнијих владарских задужбина одговарајуће епохе, јавља такво, за средњи век веома ретко, иконографско-програмско решење — које је у целокупном византијском свету иначе најраније забележено тек у цариградској уметности нешто каснијег времена — оставља место извесној сумњи у речено датовање и иде у прилог озбиљнијем узимању у обзир већ постављеног питања аутентичности овог дела преостале просторне целине здања. Овде мислимо, пре свега, на новија разматрања архитектуре Давидовице, М. Чанак-Медић (*Да ли је Давидовица изгледала као гробне цркве Немањића*, Са-

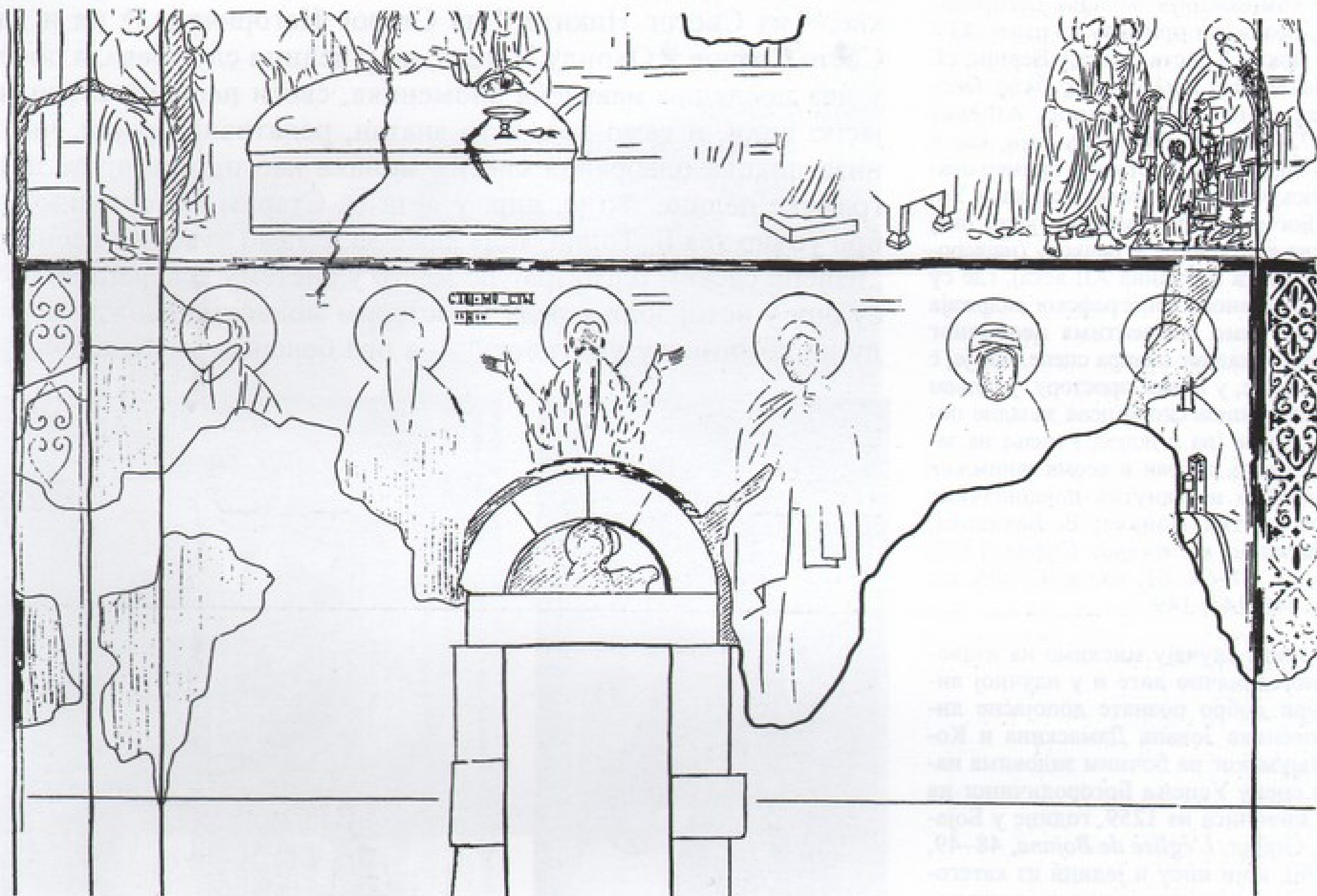


Слика 11.
Сопоћани, црква Свете Тројице, припрата, детаљ: св. Јован Дамаскин (снимак Института за историју уметности, Београд)

це, као својеврсна директна допуна одговарајућим темама. То би, у издвојеној ранијој фази њиховог присуства у византијском живопису (негде од XII века), биле представе двојице песника насликаних бочно уз композицију Успења Богородичиног, у „форми триптиха“ (како је овај аутор назива), док би развијенијој етапи, не старијој од XIV века, припадале представе истих, нешто бројнијих личности у пандантифима купола — попут примера у Хори — у параклисима или над припратама, односно у просторима одређеним да одговарајућим иконографским темама посебно славе Богородицу.[19]

Но, и поред чињенице да су тачно издвојене управо две суштинске компоненте проблематике, слика о проблемима везаним за место и улогу светих песника у црквеним програмима, како то

већ и неки код Грабара наведени примери показују, нешто је комплекснија и потребно ју је сагледати целовитије. Тешко је, заправо, прецизно један од другог одвојити два овако изолована типа представа песника, пронаћи тако оштру границу између



Slika 12.
Градац, црква Благовештења Богородичиног, северни зид припрате с групом светих монаха-песника (цртеж Б. Живковића)

њиховог присуства (да кажемо) по себи, независног од идеје о тзв. „иконографским ансамблима“, и оног другог, које такве сложеније везе подразумева. Ако изузмемо она посебна решења код којих су свети песници заиста директно укључени у саму композицију, као део њене иконографије,[20] чини се да претходно изречено важи за већину случајева — где, уосталом, монаси-песници углавном чине посебну групу, насликани заједно с другим ликовима у склопу целине, у истом низу у одговарајућем појасу фресака (као и ови ликови из Жиче), или чинећи само један од „светачких парова“ укључених у укупну програмску целину живописа (као нпр. у Бојани[21]) — без обзира на то што се дâ сагледати и мисао о једном посебном програмском или идејном контексту у зависности од места у храму, заједно с Успењем или неком од других тема у христолошки обојеној целини. То важи чак и за примере из Нереза и Студенице (за чију су афирмацију заслужни В. Ј. Ђурић[22] и Г. Бабић[23]), које, можда ближе по типу оном што је било назначено као прва група представа, А. Грабар, као и не-

општења XIII, 1981, 67–75), која су, насупрот претходним закључцима Ј. Нешковића (*Црква манастира Давидовице на Лиму*, Саопштења IV, 1961, 89–111) и М. Ћоровић-Љубинковић (*Археолошка ископавања у Давидовици*, као и *Остаци живописа у Давидовици*, Саопштења IV, 113–122 и 124–135), актуелизовала и ранију претпоставку В. Петковића о времену настанка поменутих бочних параклиса (*Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 84, сл. 220), ситуираних на уобичајеном месту певница у другим рашким црквама XIII века, али, у поређењу с осталим црквама Немањића, сасвим необичног, те недовољно разјашњеног градитељског склопа за горе речено време. Тек нова, пажљива и прецизна анализа живописа, уз извесне археолошке, односно архитектонске провере, могла би да разреши и неке, чини се оправдане недоумице које у погледу датовања ових анекса остављају укупна досадашња истраживања споменика (о тим недоумицама, односно о могућем правцу сагледавања првобитног решења и хронологије поменутих простора, које

би померило и датовање живописа с краја XIII у другу или трећу деценију XIV века, уп. М. Чанак-Медић, *нав. дело).*

/20/ Како је то, на пример, случај са св. Јованом Дамаскином и Козмом Песником у композицији Успења Богородичиног, познатом примеру из раног XIV века у цркви Христа Спаса у Верији; cf. S. Pelekanidis, *Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος,* Athènes 1973, 72–73, πίν. IB' (12) у боји, као и πίν. 6, 40, 51–53. Најстарији пример оваквог укључивања монаха-песника у Успење Богородично, заправо, јесте онај из цркве-костурнице у Бачкову (највероватније друга половина XII века), где су они од основног иконографског садржаја одвојени само елементима необичног сликаног аркадног оквира сцене, док је, с друге стране, у истом простору, у доњем појасу живописа скоро целе западне половине цркве (па и испод Успења на западном зиду), сабран и веома занимљив низ посебно истакнутих појединачних фигура светих монаха; Е. Бакалова, *Бачковската костница,* София 1977, 83–88, сл. 61–64, 67, као и 92–105, сл. 69–83, 146–147, 149.

/21/ У овом случају мислимо на издвојене, појединачно дате и у научној литератури добро познате допојасне ликове песника Јована Дамаскина и Козме Мајумског на бочним зидовима наоса уз сцену Успења Богородичиног на слоју живописа из 1259. године у Бојани (A. Grabar, *L'église de Bojana,* 48–49, fig. 29b), који нису и једини из категорије светих о којима је реч представљени на овај начин. У сличном низу допојасно приказаних светих, распоређених уз поједине сцене у ширем простору цркве, односно у припрати, сем њих, појављују се још неке личности светих монаха који су познати и као песници: на пример, поред сцене Христос проповеда у храму, у јужном „аркосолијуму" у припрати види се и св. Теодор Студит; изнад Ваведења Богородичиног у храм, у северном „аркосолијуму", насликан је св. Јефрем Сирин (и они имају развијене свитке с исписаним текстовима, као и двојица горе наведених црквених песника, cf. Grabar, *op. cit.,* tab. XXVII, XXXIX). Све поменуте сцене и појединачни ликови били су део програма из XIII века, па и Ваведење Богородично, пресликано у XIV веку, што су потврдили последњи конзерваторско-рестаураторски радови — в. текстове Е. Бакалове, Л. Којнове-Арнаудове, С. Смјадовског, у: Проблеми на изкуството 1 (София 1995), као и текст Б. Пенкове, у: Старобългаристика 4 (1994).

Нова истраживања и конзерваторско-рестаураторски радови у међувремену су,

ке друге, није имао у виду — а посебан опрез захтева и разматрање црквених песника у српским споменицима из Милутиновог времена. Примећена је углавном њихова готово обавезна програмска веза с композицијом Успења, што је заиста тешко, а и излишно порицати. О томе сведоче и примери из Краљеве цркве,[24] из Светог Никите,[25] из Старог Нагоричина,[26] па и даље, Свете Софије у Охриду,[27] и др., но у већини случајева, а посебно у два последња наведена споменика, свети песници су, ипак се јасно види, и само део, и то знатан, релативно бројан, читавог низа ликова одабраних светих монаха као одговарајуће иконографске целине. То је, нпр. у вези са Старим Нагоричином, добро уочио тек Б. Тодић, када каже да је тамо чувеним песницима „нађено сасвим одговарајуће место у систему декорације, пошто су они у истој зони и реду са осталим монасима (можда по угледу на комнинску уметност)" — а ова белешка упућеног читаоца



Слика 13.

Студеница, Краљева црква, југозападни стубац, св. Јован Дамаскин (снимак ИИУ, Београд)



Слика 14.

Студеница, Краљева црква, северозападни стубац, св. Теодор Студит (снимак ИИУ, Београд)



Слика 15.
Старо Нагоричино, црква Светог Ђорђа, западни зид (унутрашња припрата), детаљ: св. Јосиф Песник (снимак ИИУ, Београд)

међутим, у истој цркви открили постојање светих песника и на старијем, комнинском слоју живописа. Идентификована је, тако, стојећа фигура св. Јована Дамаскина, која, на јужној половини западног лука у наосу, првобитно није била дата уз Успење Богородичино, већ уз сцену Распећа Христовог (с пригодним текстом васкрсног тропара преузетог са почетка Октоиха). На супротној страни истог лука, по свој прилици, био је насликан св. Козма Мајумски. О томе в. Е. Бакалова, *За константинополските модели в Боянската църква,* Проблеми на изкуството 1 (София 1995) 10–20, посебно 13–15.

/22/ В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу,* 32.

/23/ G. Babić, *Les moines-poètes,* 205ff.

/24/ Тамо су по два света песника, св. Јован Дамаскин (сл. 13) и св. Козма Мајумски, св. Теодор Студит (сл. 14) и св. Јосиф, као стојеће фигуре у другој зони живописа, смештена с обе стране Успења, на западном пару стубаца; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници,* 166, сл. 113–118, као и црт. VI–VIII у распореду живописа (Б. Живковић).

/25/ На нешто другачији начин били су укључени и монаси-песници у Светом Никити, где су стојеће фигуре св. Јована Дамаскина (G. Millet, *La peinture,* III, pl. 48. 1) и св. Козме Песника, на западним попречним луцима, заједно с пророцима Давидом и Соломоном, доприносиле указивању пажње теми славе Богородичиног Успења, у вези са значајним догађајем из историје спасења, као битном кариком у христолошком годишњем циклусу празника. Но, у најнижој зони, испод композиције Успења, међу ликовима светих монаха на северној страни зида, истиче се и св. Теодор Студит (*ibidem,* 48. 2). Наведене ликове регистровао је П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј,* Скопје 1967, 56, но фигуру коју смо идентификовали као св. Козму Мајумског (сада на млађем, обновљеном слоју живописа, као и поменути пророк Соломон) бележи само као „светитеља у монашкој одећи“.

/26/ Овде су свети песници насликани међу ликовима монаха који заузимају скоро цео западни простор храма, с посебним разлогом смештени у оном делу тог простора, на западном зиду, где се налази композиција Успења (испод ње). На северном крају зида су карактеристични ликови св. Јосифа, св. Козме и св. Јована Дамаскина (сл. 15–17), а јужно од улаза у цркву и, уз њих иначе уобичајено присутан, св. Теодор Студит, поред кога су још, занимљиво је, св. Стефан Нови и св. Јефрем Сирин. Тематска веза с

прослављањем Богородице истакнута је и текстом на свитку св. Козме Песника. Уп. Б. Тодић, *Старо Нагоричино,* 117–118, сл. 31.

/27/ На спрату нартекса у Светој Софији, где је забележен велики број појединачних монашких светитељских фигура, четири света песника са карактеристичним покривалима на главама (понаособ нису идентификовани), као и св. Теодор Студит (идентификован на основу типичне одеће), насликани су на десном крају северне половине источног зида (сл. 19). Сви су имали у рукама развијене свитке с исписаним текстовима. Њихово окупљање у овом делу простора на известан начин могло је да комуницира с темом о којој сведоче тек остаци фресака из некадашње калоте, ликовном илустрацијом канона Јована Дамаскина на Успеније Богородичино. За изглед и распоред фресака в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980, 78 и црт. 18 (стр. 76), као и стр. 67–71.

/28/ Б. Тодић, *нав. дело,*117–118. Уп. и нешто раније изречена запажања истог аутора о сликању светих мелода у византијској уметности, поводом програма живописа у јужном вестибилу у Студеници: М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница,* Београд 1986, 146, 148.

/29/ П. Миљковиќ-Пепек, *Делото,* 51.

/30/ G. Babić, *op. cit.,* 205.

/31/ С тим у вези било би занимљиво подсетити и на нове, овде, на научном скупу о Жичи, изнете претпоставке о могућности да је садашњи западни травеј у Жичи све до краја XIII века егзистирао као права припрата.

/32/ Вид. Д. Богдановић, *Свети Сава,* предговор књизи: *Свети Сава, Сабрани списи,* Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 2, Београд 1986, 9–28, посебно 11–19, с нав. библиографијом. У вези са горе истакнутим пољем Савине делатности издвајамо нарочито старији, познати рад Р. Грујића, *Палестински утицаји на св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији, Светосавски зборник,* 1, Београд 1936, 279–312, као и потоњи текст П. Симића, *Рад Светог Саве на осавремењавању богослужења у Српској цркви,* Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975, Београд 1977, 181–205.

/33/ У XI–XII веку су углавном и образовани иконографски типови какви ће се (тек од средине XII века познати у византијском монументалном живопи-



Слика 16.

Старо Нагоричино, црква Светог Ђорђа, западни зид (унутрашња припрата), детаљ: св. Козма Песник (снимак Института за историју уметности, Београд)



Слика 17.
Старо Нагоричино, црква Светог Ђорђа, западни зид (унутрашња припрата), детаљ: св. Јован Дамаскин (снимак ИИУ, Београд)

су) појавити и у српским задужбинама и живописаним програмима који су их украшавали; cf. G. Babić, *op. cit.* (са литературом).

/34/ Обимна је литература која се односи на ову проблематику, односно на поједине њене посебне аспекте или одговарајуће карактеристичне делове богослужења, cf. R. Taft S. J, *Select Bibliography on the Byzantine Liturgy of the Hours,* Orientalia christiana periodica 48, II (Roma 1982) посебно стр. 359–367. Овде упућујемо само на неке општије студије, као што је књига E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford 1961 (2nd ed., revised and enlarged), посебно стр. 198–245, или прегледан синтетички текст M. Arranz, *Les grands étapes de la liturgie byzantine: Palestine — Byzance — Russie,* Liturgie de l'église particulière et liturgie de l'église universelle, Conférences Saint-Serge XXIIe semaine d'études liturgiques, Paris 30 juin — 3 juillet 1975, Bibliotheca „Ephemerides liturgicae", „Subsidia", Roma 1976, посебно стр. 51, 53, 63–67, као и R. F. Taft, *Mount Athos: A Late chapter in the History of the Byzantine Rite*, DOP 42 (Washington 1988) 182–190. У вези са студитско-јерусалимском редакцијом богослужбеног поретка в. такође R. Taft, in: *The Oxford Dictionnary of Byzantium* (ed. A. P. Kazhdan), New York, Oxford 1991, vol. 2, p. 952 (s. v. *Hours, Liturgical*), et vol. 3, p. 1961 (s. v. *Studite Typika).* Српски писац XIII века, Доментијан, назива овај студитски устав „васељенским"; о томе в. Р. Грујић, *нав. дело,* 279–285 (у новијем издању Доментијана, *Живот светога Саве,* Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 4, приредила Р. Маринковић, превео Л. Мирковић, Београд 1988, 184). О структури и облицима византијског богослужбеног песништва који су прешли и у српску традицију, односно у српско духовно песништво, у службе и песме настале у српској средини од времена св. Саве надаље, Д. Богдановић, у студији *Византијски књижевни канон у српским службама средњег века,* О Србљаку. Студије, Београд 1970, 95–125 (исто штампано као предговор књизи: *Теодосије, Службе, канони и Похвала,* Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 5, св. II, Београд 1988, 9–37). Међу студијама које су одговарајуће историјске токове и новине везане за богослужбену праксу, односно горе назначено питање смене богослужбеног типика, дотакле у вези са иконографско-програмским истраживањима црквеног живописа, cf. A. Grabar, *Les images des poètes,* 16; П. Симић, *Богослужење и фреске XIII и XIV века,* Милешева у историји српског народа,

асоцира на пример у Нерезима, иако он овде није изреком поменут — „и истовремено испод Успења, због кога су се на том месту и нашли".[28] С друге стране, једва регистровани св. монаси-песници из Сопоћана, па и они непримећени из Градца (један од сличних византијских примера је, у време Милутина, и охридска Перивлепта[29]), показују да њихово укључивање међу остале ликове, углавном међу свете монахе, није морало по правилу да буде само из разлога допуне теме Успења. Условљеност приказивања песника потребама неке друге тематике била је досад пренаглашена и, у том смислу, чини нам се да је за изрицање потпунијих судова ипак потребно реалније сагледати и пуноправност могућности укључивања ликова монаха-песника као светачке групе „по себи", баш као што су то нпр. пророци, апостоли, архијереји, мученици или ратници (уз свест да заиста постоји, као и у неким другим случајевима, она друга страна ствари, која подразумева и неке посебне односе унутар датог поретка, како у погледу комуникације с одређеним темама тако и у погледу символике или функције простора у коме се налазе). У Жичи, чак, судећи бар по сачуваним фрескама из времена краља Милутина, ликови светих песника нису ни смештени непосредно испод Успења. Поводом Жиче и Нагоричина, на пример, нарочито (а знамо да су Краљева црква и Свети Никита грађевине малих димензија и ограниченог простора) — да се задржимо на Милутиновом времену — заиста се намеће питање: да ли је ствараоце програма на укључивање светих песника у хор монаха стварно пре свега навело планирање извесне допуне или непосредног сведочења славе Богородичиног Успења, или су пак творци програма истовремено чували и известан респект према сасвим одређеној постојећој, некадашњој старијој традицији сликања хорова светих мелода као посебне групе у низу светих, пре свега низу светих монаха међу појединачним фигурама у доњој зони живописа. Прави је временски јаз постојао између онога што се могло видети у Богородичиној цркви у Студеници из Савиног доба и онога тек из времена Милутина, и то без Жиче, јер тај пример није био регистрован. Не тако давно, још је и Г. Бабић, пишући о студеничким монасима-песницима, констатовала да ниједан сличан избор монаха-песника није забележен у програмима других српских цркава XIII века до данас познатим.[30] Извесном „промоцијом" низа монаха-песника из Сопоћана и Градца овај јаз је донекле можда и премошћен. Сличан избор светих ипак јесте забележен и у споменицима XIII века, старијим од Милутинових — додуше само оним из друге половине — и не више на истом месту. Сада је реч о програму западног простора храма, односно припрате. Но, можда се прави кључ за премошћавање поменутог јаза крије у одговору на питање: да ли су живописци из првих деценија XIV века, сликајући горе представљени низ песника-монаха, поштовали и (у овом случају, само хипотетично) некад у Жичи постојеће, првобитно решење из времена св. Саве? У том случају, слика о укупној проблематици и чињеничном стању била би посве другачија.[31]

Београд 1987, 103–109; S. Tomeković, *Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine,* Liturgie, conversion et vie monastique, Conférences Saint-Serge, XXXVe semaine d'études liturgiques, Paris 28 juin — 1er juillet 1988, Bibliotheca „Ephemerides liturgicae", „Subsidia", Roma 1989, 324, n. 83.

/35/ Cf. M. Arranz, *op. cit.,* 52–62 (II. Formation du cycle pascal et dominical); о прерастању тзв. *генеричких* зборника (књига у којима су сабрани само одређени облици богослужбених песама, према припадности песничком роду) у праве *лишургијске* зборнике (где је богослужбена поезија, са свим својим посебним облицима, дата у целини, онако како је налагао ред њихове богослужбене примене), Ch. Hannick, *Le texte de l'Oktoechos,* in: *Dimanche — Office selon les huit tons,* La prière des Eglises de rite byzantin 3, Chevetogne 1972, 37–60, посебно 40ff; такође в. *The Oxford Dictionnary of Byzantium,* vol. 3, p. 1520 (s. v. *Oktoechos,* R. F. Taft, N. Patterson Ševčenko), 2118–2119 (*Triodion,* R. F. Taft), са библиографијом. Основне податке о овим богослужбеним књигама, као и широк преглед литературе о њима даје и Ђ. Трифуновић, *Азбучник срйских средњовековних књижевних йојмова,* Београд 1990 (2. допуњено издање) 221–224 (s. v. *Осмогласник*) 351–354 (s. v. *Триод*).

/36/ *Свеши Сава, Сабрани сйиси* (прир. Д. Богдановић), 123–134 (*Служба свешом Симеону,* прев. Д. Богдановић).

/37/ M. Arranz, *Les grandes étapes,* 67; R. F. Taft, *Mount Athos,* 190. О односу првог типика на српском језику, Хиландарског типика, и његовог грчког узора, в. студију М. Живојиновић, *Хиландарски и Евергешидски шийик. Подударносши и разлике,* ЗРВИ 33 (Београд 1994) 85–101, са старијом литературом. За последња обавештења о Хиландарском типику, укључујући и исцрпну историју истраживања, уп. и Љ. Јухас-Георгиевска, *Тийик свешог Саве за манасшир Хиландар* (поговор), Хиландарски типик. Рукопис CHIL AS 156 (прир. Д. Богдановић), Београд 1995, 97–132. Овај српски образац манастирског типика из времена св. Саве само је једна у низу познатих, сродних варијанти ктиторских устава којима се с поузданошћу може приписати припадност јединственој, широј, тзв. евергетидској породици одговарајућих докумената. За нове податке које су, с тим у вези, пружила упоредна проучавања састава и садржаја релевантних грчких рукописа, вид. R. Jordan, *The monastery of the Theotokos Evergetis, its children and grandchildren,* The Theotokos Ever-

С једне стране, не би требало лако поверовати да у доба раних Немањића није ни једном поновљен, макар и нешто сведенији, избор репрезентативног хора светих монаха-песника, тако успешно саображен у дух светосавске (доцније веома поштоване) редакције ликова светих којим одише студенички живопис. Позната свестрана делатност светог Саве, а посебно она на утврђивању црквеног типика и на организовању богослужења у новообразованој аутокефалној цркви,[32] подразумевала је и битан контакт с делима која су оставили у наслеђе чувени монаси-песници византијског света. Такву њихову актуелност у тренутку кад Сава ради на остварењу постављених задатака појачава и чињеница да су, као свети, управо у временима која су непосредно претходила настанку првих задужбина Немањића, дефинитивно тек и ушли у црквени живопис, будући уврштени и у црквени календар.[33] То је било и време када уопште у целој православно-византијској средини тзв. студит-



Слика 18.
Лесново, црква Светих Арханђела, источни зид припрате, детаљ: св. Теодор Студит (снимак РЗЗСК, Скопље)

getis and eleventh-century monasticism (ed. by M. Mullet and A. Kirby), Belfast 1994, 215–245.

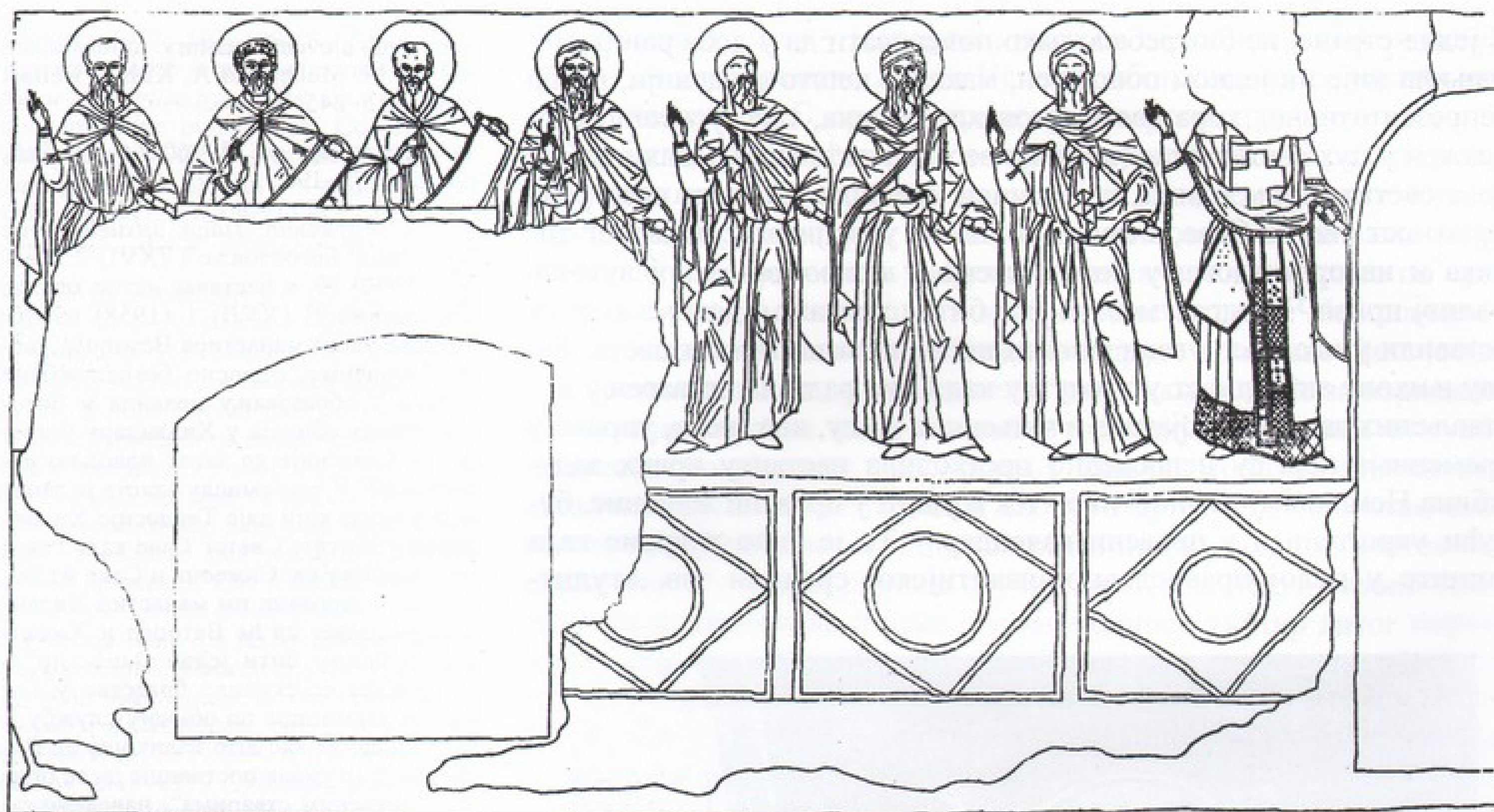
/38/ Arranz, *op. cit.,* 59–60, 66–67; Taft, *op. cit.*, 179–190.

/39/ Л. Мирковић, *Типик архиепископа Никодима,* Богословље I (XVI) 2 (Београд 1957) 19, и наставак истог текста, Богословље II (XVII) 1 (1958) 69–76. Питање улоге манастира Ватопеда, његове монашке, односно богослужбене праксе у образовању правила и богослужбених обичаја у Хиландару у време св. Саве није до данас довољно расветљено. У том смислу заиста је занимљив исказ који даје Теодосије Хиландарац у Житију Светог Саве када говори о одласку св. Симеона и Саве из Ватопеда у даровани им манастир Хиландар, уз „завет да ће Ватопед и Хиландар љубављу бити један манастир" : „[...] Када се скупило братство у Господу, узаконише по обичају службу и устав пјенија, као што навикоше од Ватопеда, и игумана поставише да се брине о црквеним стварима", наведено по издању *Теодосије. Житија,* Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 5, св. I (прир. Д. Богдановић), Београд 1988, 138–139 (в. и коментар уз текст, стр. 319); уп. Л. Мирковић, *нав. дело,* 75.

/40/ Уп. В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу,* 31–34.

/41/ *Исто,* 35–36; S. Tomeković, *Place des saints ermites et moines,* 325.

/42/ Када се говори о месту монашких хорова (појаца) у бочним крајевима поткуполног простора црквеног здања, односно у певницама, најбоља сведочанства се налазе у историји грађења и градитељским променама (проширењима) католикона на Светој Гори, па и у традицији сачуваној до данас у монашкој богослужбеној пракси. Реконструкција њеног развојног тока полази од утврђеног обичаја да се групе појаца, обично код цркава са основом уписаног крста, смештају у бочним краковима крста или у средишњем делу бочних простора базилика — како је то, по свему судећи, било већ у цариградској монашкој пракси, посведочено податком из писаног извора, познатог *Ὑποτύπωσις*-а цариградског манастира Студиона IX–X века (cf. A. Dmitrievskij, *Τυπικά,* vol. I, Kiev 1895, 232) и пре активности чувеног Атанасија Атонског (за кога се може везати зачетак поменуте традиције грађења карактеристичних певница на Светој Гори). То потврђује и доцнији рад на проширењу базиликалне цркве у Кареји инкорпорирањем трансепта (965. год.), како би се у исту сврху искористио ве-



Слика 19.

Охрид, црква Св. Софије, сйрай йрийрайе, исйочни зид, низ свеших монаха с груйом свеших йесника (Ц. Грозданов, Охридско зидно сликарсйво XIV века, Београд 1980, црй. 18, сйр. 76)

ско-јерусалимска редакција богослужбеног поретка коначно потискује ону старију, цариградску, у катедралној пракси задржану традицију, која у црквене службе није укључивала бројне каноне и поетске саставе ових аутора, прилагођене монашким обредима.[34] Да не говоримо о значају новијеобразованих и дефинитивно уобличених богослужбених књига, као нпр. Октоиха, или Триода, чији је садржај настајао заслугом писаца о којима је реч, али је, заправо, тек доцније био коначно уређен и комплетиран у праве, сложене литургијске зборнике, према реду примене у богослужбеној пракси.[35] Не треба заборавити ни чињеницу да се св. Сава и сам, чак, бавио послом у коме су му они морали бити узори. Његова служба св. Симеону, с одговарајућим каноном, управо је у тој традицији какву су, прихвативши је из палестинске праксе, по манастирима и црквеним средиштима широм Царства почели да преносе монаси студитског цариградског центра.[36] У исте оквире укључује се и редакција типика потоње генерације, какав је био евергетидски, чији је увод Сава прилагодио потребама новоподигнутих значајних српских манастира,[37] као и они по којима се, до појаве новог јерусалимског, тзв. новосаваитског типика, служило на Светој Гори[38] — што није без значаја, посебно уколико прихватимо претпоставку да се у српским манастирима XIII века управљало по синаксару типика који су Сава и Симеон усвојили у Ватопеду.[39] Зато нам се и не чини немогућим да је оно забележено на студеничким фрескама морало оставити свој траг бар још негде у живопису раније нема-

ћи део њеног бочног простора. До озбиљних архитектонских измена плана, односно дограђње певница у виду бочних апсида дошло је у Великој Лаври 1002, а изгледа да су негде у то време, као саставни део литургијског простора храма, подигнуте и певнице католикона у Ватопеду — да би сличан образац био примењен и на другим великим католиконима. О томе P. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton,* Cahiers archéologiques 28 (Paris 1979) 143–152; idem, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite,* Cahiers archéologiques 32 (1984) 89–103 (са библиографијом); cf. и idem, *Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar,* Хиландарски зборник 6 (Београд 1986) 23–24, 35–36. В. такође нав. дела: В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Пешра у Богдашићу,* 31–32; G. Babić, *Les moines-poètes,* 215–216, као и Б. Тодић, у књизи групе аутора, *Сшуденица,* 146. Но, будући да је у монашко богослужење укључен читав низ дневних, недељних или годишњих служби које се све не одржавају увек у централном простору храма, као што и одговарајући њихови делови свој ток испуњавају повременим преласком и у друге, градитељски и функционал-

њиһке традиције — укључивањем светих песника у програм живописа. Њихово присуство у Жичи у време кад је св. Сава планирао њен иконографски програм зато треба размотрити као претпоставку. Чак и ако се има у виду да је у интервалу од живописања Студенице ка примеру из Жиче, у раном XIII веку, дошло до преструктурирања програма[40] — што је очигледно — преношење ликова монаха-песника у западни простор храма не би било необјашњиво. Изрицана идеја о општијем литургијском поретку зборова светих, у хијерархији њиховог распоређивања у храмовном простору,[41] чини се засад најприхватљивијом као извесно општије оправдање за овакве промене. Већ у Жичи, дакле, у стоној цркви архиепископа посвећеној Спаситељу, његовом Вазнесењу, простор тзв. ниског рашког трансепта (певница) потиснуо је свете монахе–песнике оставивши своје површине за хор апостола, непосредних сведока Спаситељеве делатности. Сем промене посвете, па и посебних функција храма, у распореду ових ликова, уосталом, није увек идеја водиља морала бити она о вези певница, као најкарактеристичнијег — мада не и јединог — литургијског места са кога су појци песничка дела произносили, и тамо представљених аутора тих дела.[42] Тако су свети песници, као припадници општије категорије монаха, у распореду живописаног садржаја, можда управо од Жиче надаље, добили место које им, по литургијској хијерархији, такође заправо одговара — после пророкâ и апостолâ, архијерејâ, мученикâ и, међу њима, славних светих ратникâ, како је то, изгледа, углавном бивало и приликом молитвеног помињања светих на литургији, на проскомидији, као и у току канона евхаристије, по освећењу дарова.[43] Заиста, већ и у Милешеви, а нарочито касније, од Сопоћана и Градца, преко Милутинових задужбина и у споменицима Душановог времена, свети монаси, а међу њима неретко и свети песници, остаће доминирајући низови светих, изабраних да украсе прву зону, појас стојећих фигура припрата и западних делова храма.

Изречена претпоставка о монашким ликовима византијских песника на првом слоју жичких фресака остаје на нивоу хипотезе — док се поуздано не утврди да ли је за њихово присуство у програму Жиче одговорна само аутентична замисао неког од стваралаца програма из првих деценија XIV века (коме слична решења нису била страна), или је, пак, чињенично стање у време обнове жичких фресака било нешто другачије — што онда подразумева и постојање извесног континуитета, али и респект према старом, за рани XIII век везаном светосавском наслеђу.

но посебно назначене просторе — поједини тропари и црквене песме које су певачи произносили могли су се везивати и за те друге делове. То је била карактеристика не само студитско-јерусалимске редакције манастирских типика о којој је овде било речи, већ и доцнијег, новообразованог и, у последњој етапи развоја византијског богослужења, општераширеног јерусалимског типика (за одговарајуће информације, в. преглед литературе Р. Ф. Тафта, *Select Bibliography,* 358–365, уп. нашу напомену 34, и посебно текст М. Аранца, *Les grands étapes,* 67ff; основни подаци о млађем јерусалимском типику, такође и R. F. Taft, in *The Oxford Dictionnary of Byzantium,* vol. III, p. 1823, s. v. *Sabaitic typika,* као и *ibidem,* vol. II, 952–953, s. v. *Hours, Liturgical).*

О уобичајеном месту појаца у некадашњој цариградској катедралној пракси — на бочним странама амвона, али, такође у зависности од службе или делова служби, и у другим просторима храма, на пример у солеји или пак, неретко, пред главним вратима цркве, односно у нартексу, приликом различитих литија и свечаних литургијских входова — сведочи познати сачувани Типик Велике цркве (J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise,* I–II, Orientalia christiana analecta 165–166, Roma 1962–1963, уп. посебно index, t. II, p. 328–329, s. v. *ψάλτης,* као и 290, s. v. *εἰσέρχεσθαι,* 323, s. v. *τροπάριον* … или, на пример, за детаљније забележене податке у вези са јутрењем, 309–310, s. v. *ὄρθρος).*

/43/ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western,* Oxford 1896 (repr. 1967), vol. I, 358–359, 387–388, као и Appendix H, Q XII, Q XIII, 501–502, 548, 550; E. Mercenier, *La prière des Eglises de rite byzantin,* I, Chevetogne, 1947[2], 224–226, 254; за још нека сведочанства, пре свега, она везана за средњовековне литургијске рукописе, в. А. Дмитриевский, *Описание литургическихъ рукописей, хранящихся в библиотекахъ православнаго востока,* т. II, *Εὐχολόγια,* Киевъ 1901, 263–264, 267, и т. III, *Τυπικά,* ч. II, Петроградъ 1917, 118–119; П. N. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας,* Ἀθῆναι 1935, 3, 115–119, 184–185, 224–225, 233–236. И најстарији сачувани српски средњовековни служабници, из XIV и XV века, сведоче о сличном литургијском поретку светих. Тако се, на пример, у рукопису XIV века из збирке манастира Дечана, бр. 130, л. 4v–5v, приликом издвајања честице из друге просфоре на проскомидији помиње Богородица, а потом (трећа просфора) сила часног и животворног Крста, часне небеске силе бесплотне, часни и славни

пророк Претеча и Крститељ Јован, свети славни и свехвални апостоли, па даље свети оци јерарси, међу појединачно поменутим Василијем Великим, Григоријем Богословом, Јованом Златоустим, Атанасијем, Кирилом и Николом Мирликијским, стоји и име Саве Српског, свети апостол првомученик и архиђакон Стефан, свети великомученици, Георгије, Димитрије, Теодор, и сви свети мученици, а затим и преподобни и богоносни оци (= свети монаси) Антоније, Јевтимије, Сава, Онуфрије, Атанасије Атонски, међу њима и Симеон Српски, и сви преподобни, свети бесребрници и чудотворци, Козма и Дамјан, и сви свети бесребрници, свети Богородитељи Јоаким и Ана, свети који се слави тог дана и сви свети..., док се на самој евхаристији, по освећењу дарова, у молитвеном сећању на све оне који почивају у вери, најпре уопштено набрајају праоци, оци, патријарси, пророци, апостоли, проповедници, јеванђелисти, а за њима и мученици, исповедници и подвижници, да би свештеник посебно и појединачно поменуо само Богородицу, св. Јована Пророка, Претечу и Крститеља, свете апостоле и светог чији се дан слави, док ђакон помиње имена записана у диптиху (л. 43v–44). У вези са горе изнетим запажањем уп. и нав. дела у нап. 41. На овакав утицај литургијског елемента помишљао је В. Ј. Ђурић поводом фресака у арињским певницама и у књизи *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1976, 200 н. 46, позивајући се још тада на пример синајске иконе Распећа с већом групом светих различитих категорија, из XI–XII века, и на одговарајуће тумачење К. Вајцмана: K. Weitzmann — M. Chatzidakis — K. Miatev — S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd–Sofija 1970, стр. XII и LXXV, сл. 21 (у изд. из 1986, стр. 23 и 221, сл. 43). Забележена литургијска молитвена помињања светих при тумачењу иконографских тема у живопису српских цркава узео

Vesna MILANOVIĆ

LES SAINTS POÈTES AU SEIN DE LA SUITE DES SAINTS MOINES DANS LA ZONE INFÉRIEURE DES FRESQUES À L'ÉGLISE DU SAINT-SAUVEUR

Le thème du présent travail font les quelques figures de saints dans la zone inférieure du mur nord du travée ouest, préalablement narthex de l'Eglise du Saint-Sauveur (Sveti Spas), conservées en partie (sur la couche des fresques du XIV^{e} s.) sans inscription d'accompagnement aucune, visibles, mais sans têtes ni visages. C'est probablement la raison justifiant l'absence de leur description plus précise, de leur identification et interprétation satisfaisantes.

La proposition de leur identification aux fameux saints poètes byzantins est le point de départ de la présente tentative de réexaminer les questions du rôle et de la place des saints poètes choisis du monde orthodoxe dans les oeuvres pieuses importantes des Nemanjić et de situer l'exemple de Žiča dans un contexte plus large. Il s'agit de la tentative de vue globale d'un segment de programme, qui n'était ni éclairci ni suffisamment connu, afin de trouver sa place juste dans la tradition des fresques du temps des Nemanjić, en particulier à l'époque entre Studenica (début XIII^{e}) et les monuments de Milutin (un siècle plus tard). En fait, du point de vue de la matière présentée, ce qui a précisément de quelque manière échappé aux rares examens scientifiques.

Il s'est avéré que le fait essentiel de la situation des saints poètes dans le programme de la décoration est qu'ils sont en règle générale peints dans le groupe particulier, plus large, des saints moines dans un ensemble iconographique. Il en est ainsi à Žiča également où ces figures sont diposées dans les zones inférieures des murs sud et nord dans la partie occidentale de l'église, en groupes de six sur chacun des murs, dont cinq debout et un buste. Quoique les têtes et les inscriptions soient presque détruites, il est évident qu'il s'agit des saints moines (situés d'habitude dans les espaces correspondants, occidentaux, de nombreux temples serbes). Presque tous, à de rares et caractéristiques exceptions près, sauf la figure de Saint Paul de Tivée en vêtement de corde, pour la première fois identifiée ici (buste du mur sud) et Saint Théodore Studite en attirail ecclésiastique (deuxième figure debout en partant de l'ouest au mur nord) sont vêtus en moines. Cependant, différant des figures debout d'anachorètes au mur sud avec des rouleaux à la main, et des bustes surplombant les portes des paraclisses latéraux, présentés simplement en prière les bras ouverts — les figures du mur nord se distinguent par leurs attributs particuliers, la panoplie de l'écrivain. Trois parmi eux ont gardé leurs attributs (l'encrier avec des plumes) qui leur donnent — comme un certain nombre d'exemples notés le confirment (dans les monuments anciens tels que Sopoćani et Gradac, ou plus récents comme Lesnovo) — la marque iconographique caractéristique. Ce fait-là, avec l'identification de Saint Théodore Studite dans le groupe (en règle générale situé parmi les saints poètes dans d'autres églises) permet d'affirmer avec certitude qu'au moins quatre sinon toutes les cinq figures debout du mur nord représentent des

saints poètes en un groupe — ou «choeur» — particulier parmi les figures des saints moines.

Quant au rapport des saints poètes de Žiča avec les saints anachorètes du mur opposé on peut évoquer le parallèle avec les fresques monumentales du plus ancien exemple représentatif, celui de Nerezi. Un groupe semblable des Saints poètes au sein des saints moines connus est noté également dans la majorité de grands exemples à l'époque du roi Milutin et plus tard. Cependant différant de la disposition des poètes dans le programme des peintures des exemples précédents de Nerezi et de l'église de Sainte-Vierge à Studenica, où ces figures sont situées dans les espaces latéraux sous les coupoles (c'est à dire à l'endroit réservé dans les temples byzantins aux chanteurs selon la liturgie — chorostasion), dans les exemples conservés des époques ultérieures les figures des saints poètes s'inscrivent au programme des espaces occidentaux du temple, c'est à dire au narthex. Les moines-poètes de Sopoćani et Gradac du XIII[e] en témoignent (le premier exemple à peine connu, le second passé inapperçu jusqu'à présent) et ce sera la tradition durant le XIV[e] siècle et ensuite.

Compte tenu du fait que les travaux plus anciens ne notaient et ne commentaient des cas des moines-poétes dans les fresques que rarement et surtout en les rattachant à l'iconographie et au programme de la composition de la Dormition de la Vierge, il était sousentendu que leur présentation est située en fonction de quelqu'autre thème (glorification de la Vierge fréquemment). L'auteur du présent texte demande plus de circonspection quant aux jugements définitifs. Ou plutôt il souligne le besoin d'envisager avec plus d'esprit de réalité la possibilité, aussi justifiée, de considérer ledit groupe de saints comme un groupe «en soi» dans les programmes iconographiques, comme par exemple les prophètes, les apôtres, les saints pères, les martyres ou bien les saints guerriers (sans perdre de vue l'autre versant qui sousentend certains rapports particuliers dans le cadre de l'ordre iconographique donné). Relativement souvent, mais pas régulièrement, la présence des saints poètes près de la Dormition de la Vierge dans les monuments serbes est plus ou moins caractéristique de l'époque du roi Milutin et plus tard (à Žiča, cependant, les saints poètes ne sont pas situés directement près de la Dormition), ce qui ouvre une autre question. Les auteurs des programmes iconographiques tenaient-ils ces figures du choeur des moines justement comme un certain complément ou témoignage de la gloire de la Dormition de la Vierge? Ou bien les auteurs du programme gardaient-ils un certain respect de la tradition bien existante, plus ancienne, de la présentation des choeurs des saints mélodes comme celle d'un groupe particulier des choeurs des saints mélodes comme celle d'un groupe particulier dans la suite des saints, avant tout dans la file des saints moines, parmi les figures individuelles de la zone correspondante des fresques? Il y a eu un véritable fossé temporel entre ce qui était présenté dans le vestibule sud de Sainte-Vierge à Studenica de l'époque de Sava et ce qui n'est présenté qu'à l'époque de Milutin, sans Žiča, car l'exemple n'avait pas encore été enregistré. Aucun choix de moines-poètes n'a été noté dans l'iconographie des églises du XIII[e] siècle plus récentes que Studenica. Par une certaine «promotion» des suites des moines-poètes de Sopoćani et de Gradac ce fossé semble quelque peu comblé. Un choix semblable de saints est pourtant noté dans les monuments du XIII[e] siècle plus anciens que ceux de Milutin — il est vrai seulement dans ceux de la deuxième moitié du siècle — et l'endroit n'est pas le même. C'est maintenant l'espace occidental du temple, autrement dit le narthex. La clé du fossé mentionné se trouve-t-elle dans la réponse à la question suivante: les peintres des premières décennies du XIV[e] siècle en peignant la suite des moines-poètes res-

је у обзир у својим двема студијама и J. Радовановић, *Срūски еūискоūи у комūозицији служења лиūургије у манасūиру Соūоћани,* ЗЛУ 19 (1983) 60–62 (= *Иконографска исūраживања срūског сликарсūва XIII и XIV века,* Београд 1988, 50–51); исти, *Монашūво и мученишūво у сликарсūву манасūира Хиландара и Пећке ūаūријаршије* (предавање одржано на немачком језику на V Међународном конгресу за Југоисточну Европу AIESSE 1984. у Бечу): *Иконографска исūраживања срūског сликарсūва XIII и XIV века,* 80. О поретку ликова светих у програму доњег појаса живописа и, посебно, о питању односа мученика и монаха, чији подвиг је у монашким круговима често изједначаван, па се то у неким случајевима могло одразити и на њихово место и значај у програмима зидне декорације цркава, односно на варирање у датој предности једној или другој групи светих, уп. и V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton* (2. Le monachisme et le martyre), Хиландарски зборник 8 (1991) 45–50.

pectaient-ils la solution de l'époque de Saint Sava, qui existait à Žiča? Dans ce cas-là l'ensemble de la question de l'état de fait serait tout autre.

L'avis exposé qu'il ne faut pas accorder sans réserve la foi au jugement qu'à l'époque des premiers Nemanjić le choix du choeur représentatif des moines-poètes n'ait jamais été répété ne serait-ce que réduit, serait étayé par un regard circulaire sur la situation culturelle et historique et sur le milieu ecclésiastique. Le choix des moines-poètes et la conception des figures des saints est bien conforme à l'esprit de Saint Sava se situant à l'époque de sa grande activité multiple, surtout dans le domaine des règles monastiques et liturgiques de l'église depuis peu auto-céfale. L'impression qui se dégage de l'image présentée est celle de l'importance du rôle et du patrimoine laissé par les moines, poètes religieux de l'orthodoxie, actualisés par l'époque où Sava s'efforce d'accomplir sa mission en les prenant probablement pour modèle.

Il n'est donc pas impossible que ce qui a été marqué par les fresques de Studenica a laissé sa trace encore quelque part dans les peintures appartenant à la tradition plus ancienne des Nemanjić. La présence des figures des saints poètes à Žiča, à l'époque où saint Sava a conçu son programme iconographique, devrait donc être réexaminée en tant qu'hypothèse. En admettant même qu'il y ait eu entre les peintures de Studenica et l'exemple de Žiča des débuts du XIII^{e} siècle une restructuration du programme — le déplacement des moines poètes dans l'espace occidental du temple ne resterait pas sans explication. L'idée déjà exprimée d'un ordre liturgique plus général des groupes de saints et de leur place dans l'espace du temple, semble pour le moment la plus acceptable en tant que justification plus large de tels changements. Dès l'église cathédrale de l'archevêque consacrée au Saint Sauveur et à son Ascension, l'espace du transept bas, dit de Raška, a donc repoussé les saints moines-poètes réservant ses parois au choeur des apôtres, témoins directs des oeuvres du Sauveur. En plus du changement du patron et des fonctions particulières du temple, l'idée maîtresse n'aurait pas dû être toujours le lien du choeur, en tant qu'endroit liturgique désigné, sinon le seul, d'où les chanteurs élèvent par leurs voix les oeuvres des auteurs représentés là. Donc, les saints poètes, en tant que représentants de la catégorie plus générale des moines, auraient trouvé dans le cadre du programme iconographique, à partir de Žiča précisément, l'emplacement qui leur appartient selon l'hiérarchie liturgique — après les prophètes et les apôtres, les archiérés, les martyres et parmi eux de glorieux saints guerriers, comme ils étaient — paraît-il — généralement cités dans les prières liturgiques. En effet, dès Mileševa et surtout plus tard, depuis Sopoćani et Gradac en passant par les oeuvres pieuses de Milutin et jusqu'aux monuments de l'époque de Dušan, les saints moines, et parfois aussi les saints poètes, seront les files dominantes de saints choisis pour orner la première zone par la suite de figures debout dans le narthex et les parties occidentales du temple.

L'hypothèse susmentionnée sur les figures des moines byzantins de la première couche des fresques de Žiča restera au niveau de l'hypothèse tant qu'il n'aura pas été établi avec certitude si leur présence dans le programme de Žiča n'est due qu'à l'idée authentique d'un des auteurs du programme iconographique des premières décennies du XIV^{e} siècle (dont les idées n'étaient pas loin de cette solution) ou bien l'état de fait lors de la renovation des fresques de Žiča était-il quelque peu différent, ce qui sousentend une certaine continuité, mais aussi le respect de l'ancien, les débuts du XIII^{e} manifestant un attachement particulier au patrimoine de saint Sava.

Јанко РАДОВАНОВИЋ

ИКОНОГРАФИЈА ФРЕСКЕ БЛАГОВЕСТИ ИЗ МАНАСТИРА ЖИЧЕ

Циклус Великих празника у главној цркви манастира Жиче само је делимично сачуван. Он почиње сценом *Благовести* насликаном у највишој зони поткуполног простора, на тријумфалном луку. То је у српским црквама место уобичајено за ову сцену. *Благовести* припадају сликарству из времена краља Милутина и архиепископа Саве III (1309–1316). Мајстори XIV века су поновили распоред и висину фигура првобитног сликарства из доба св. Саве. Представа је оштећена у земљотресу августа 1987. године.

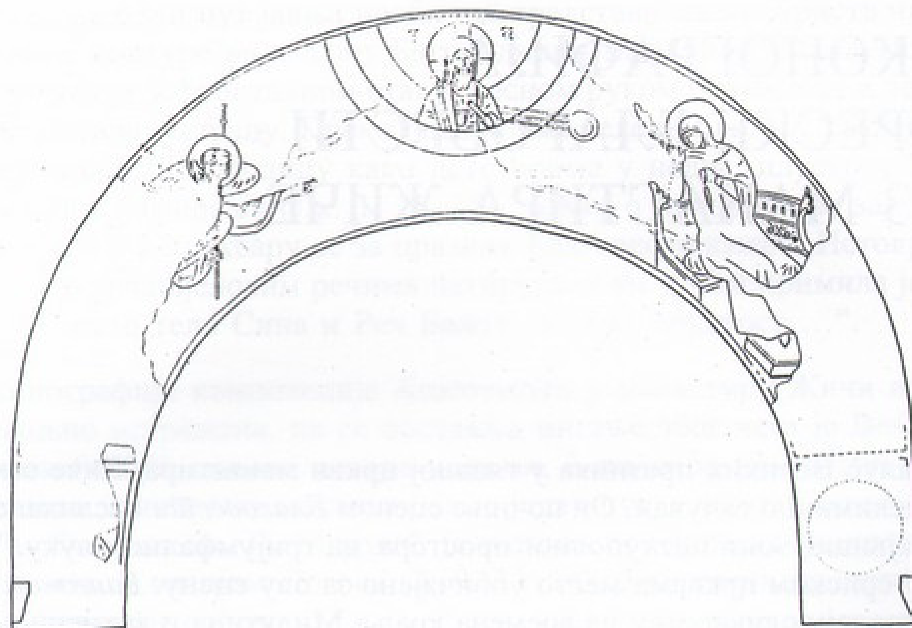
Богородица је у *Благовестима* приказана како седи на раскошној столици. Обучена је у тамноплаву хаљину и тамноцрвени мафорион, полуокренута удесно према арханђелу Гаврилу и у разговору је с њим. Лева рука је испред тела са савијеном шаком, а десну је подигла испред лица у знак изненађења због вести коју јој арханђео јавља. Раскошна столица је окерне боје, са наслоном и ручицама с обе стране седишта и тамноцрвеним јастуком. Престо је један од символа Богородице. Испод њених ногу је црвено постоље.

Тело арханђела Гаврила већим делом је уништено. Сачувана је лепо сликана глава са дугом косом, везаном траком. Арханђео је десну руку испружио према Богородици којој прилази, благосиља је



Слика 1.

Манастир Жича: Исус Христос Ветхиј денми из композиције Благовести, 1309–1316. године



Цртеж 1.
Манастир Жича: Благовести, 1309–1316. године (цртеж Б. Живковића)

и јавља радосну вест да ће родити Месију (Лк. 1, 28–35). Гаврило у левој руци држи жезло, символ небеског посланства.

Између Богородице и арханђела Гаврила је сегмент неба и у њему попрсје *Исуса Христа Ветхог денми* (IC XC) у фронталном ставу. Коса и брада су му седе, а нимб крстаст. Обучен је у доњу тамноцрвену хаљину и горњу боје окера. У левој руци држи савијен свитак, а десном благосиља. По цртежу Б. Живковића и фотографији професора В. Ј. Ђурића из 1967. године, у сегменту неба су три полукруга небеске и божанске светлости, од којих је онај око Христове главе најтамнији.[1] Од Христове леве руке, по истом цртежу, шире се три линије, три зрака која се завршавају кругом на крају (сл. 1, црт. 1). Сада се са пода цркве полукругови светлости и зраци не виде.

Испод Богородичиног лика насликан је пророк и цар *Соломон,* обучен у владарску одећу, са круном на глави. Он десном руком благосиља, а у левој држи развијен свитак на коме није сачуван текст његовог пророштва за Благовести (Приче Сол. 31, 30). Испод лика арханђела Гаврила у другој зони је цар и пророк *Давид,* коме су глава и доњи део тела уништени. Обучен је у царску одећу. У левој руци држи свитак са кога је текст ишчезао, а било је исписано његово пророштво за празник Благовести (Пс. 44 /45/, 11).[2] Ова пророштва цареви Давид и Соломон држе на свицима у неким српским средњовековним црквама поред сцене Благовести.

Композиција *Благовести* у манастиру Жичи једина има представу *Ветхог денми* у српској уметности. Најближа аналогија налази се на фресци *Благовести* у цркви Светих врача Теодора Лимниота из деведесетих година XII века у Костуру. На њој архан-

/1/ Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Споменици српског сликарства средњег века, 4, Београд 1985, 22–23; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 140, 142; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 50, 202, нап. 50, где је и сва старија литература.

/2/ Б. Живковић, *Жича,* 23.

ђео десном руком благосиља Богородицу која стоји у украшеном престолу, високом до рамена. Богородица је подигла шаку десне руке испред тела. У полукружном сегменту неба, Исус Христос Ветхиј денми (ІС ХС), у фронталном ставу, десном руком благосиља а левом држи затворено, богато украшено јеванђеље. Коса и брада су му седе.[3]

Друга, каснија представа *Благовести* са *Христом Ветхим денми* налази се у цркви Панагије Форвиотисе или Панагије Асину на Кипру. Црква је подигнута и првобитно осликана фрескама 1105–1106. године, али је композиција *Благовести* пресликана у трећој четвртини XIV века, при чему су сликари поштовали стилске особености старијег сликарства. С леве стране тријумфалног лука приказан је арханђео Гаврило како благосиља Богородицу која седи на столици с десне стране лука. Иза ње је насликана базилика. У средини тријумфалног лука, у горњем делу, приказано је попрсје Христа Ветхог денми (ІС ХС ὁ *παλεὸς τῶν ἡμερῶ[ν]*). Лева рука му је покривена химатионом, а десном благосиља. Од десне Христове руке иде зрак у правцу Богородице и завршава се голубом — симболом Светог духа — испред Богородичине главе и рамена.[4]

У цркви Богородице Араку у Лагудери на Кипру из 1192. године *Благовести* су насликане под куполом, на североисточном и југоисточном пандантифу. Иза арханђела Гаврила који доноси вест виде се зидине града, док на супротној страни Дева Марија мирно седи на столици с јастуком. У левој руци има вретено и конац, а десну је подигла у знак потчињености божанској вољи. Главу је окренула према арханђелу. Иза ње је развијена архитектура. Из сегмента неба, према Богородици, спуштају се три зрака. Између арханђела Гаврила и Марије насликано је попрсје Христа Емануила који између њих успоставља везу.[5]

Најстарија представа Ветхог денми налази се на икони *Устјешких Благовести,* око 1130. године, и доста се разликује од композиција у манастиру Жичи и цркви Светих врача у Костуру. Икона припада новгородској школи иконописа, а сада се чува у Третјаковској галерији у Москви. На врху иконе *Устјешких Благовести,* у средини између арханђела и Богородице, у полукругу неба са златним звездама са стране, Христос, означен **І͡С Х͡С тҁьсвлты [в]ьтъχы д[ь]неми**, седи на црвеном престолу од анђела престола и серафима, окружен славом светлоплаве боје. Христов хитон је плав, а химатион светлозелен. У левој руци држи савијен свитак, док десном — од које у правцу Богородице шири плави зрак — благосиља. Лево и десно од Ветхог денми је по један црвени серафим са златном рипидом. Овај иконографски тип Христа носи назив, по цитату из Данила 7, 9, 13, 22, *Старац дана* (црквенословенски **ветχїи деньми**). Наша икона је прва која Старца дана показује на једној икони Благовести.

На икони *Устјешких Благовести* приказан је детаљ кога нема на *Благовестима* у цркви Светих врача у Костуру и манастиру Жи-

/3/ Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 14, 1.

/4/ A. and J. Stilianou, *The Paintend Churches of Cyprus,* London 1985, 126–127, Pl. 65.

/5/ Исто, 161–162, Pl. 87.

чи. Ту се први пут јавља необична представа малог Христа чије се наге контуре виде кроз Богородичин мафорион. Мали Исус приказан је у фронталном ставу; десном руком благосиља а леву је испружио устрану. Преко бедара има зелено платно. Уметник је приказао Богородицу како дете прима у недра, илуструјући, сагласно Јеванђељу (Лк. 1, 28–35), догму о непорочном зачећу Христа.[6] У Синаксару се за празник Благовести каже: „Истовремено са арханђеловим речима натприродним путем примила је у своје чисто тело Сина и Реч Божју, његову Мудрост …“.

Иконографија композиције *Благовести* у манастиру Жичи није довољно истражена, па се поставља питање због чега је Ветхиј денми (**ветхїй деньми, ветхыи дьньми,** ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν) у српском сликарству насликан само један пут, у жичкој композицији *Благовести*. П. Мијовић је његово присуство објашњавао Даниловом визијом Логоса (7, 9, 13–14), Христа инкарнираног пре физичког рођења.[7]

Пророк Данило је видео у визији: „Гледах докле се пријестоли поставише и старац (Ветхиј денми) сједе, на коме бјеше одијело бијело као снијег и коса на глави као чиста вуна (7, 9). Видјех у утварима ноћнијем, и гле, како *син човечји* иђаше на облацима небеским …“ (Дан. 7, 9, 13).[8] Зато је сликар у Жичи Ветхог денми сликао са седом косом и брадом и ставио натпис I͞C X͞C.

По Г. Дјаченку,[9] **ветхїй деньми** је Бог, управо зато што је вечан и у свом постојању нема ни почетка ни краја (Дан. 7, 9). Буквални превод би био *Сшари данима.* Ђура Даничић у свом преводу користи реч *сшарац,* историчари уметности користе израз *Сшарац данâ,* а неки лингвисти сматрају да га треба превести у духу савременог језика — *Превечни* или *Вечни,* тј. Бог. Ја ћу у раду употребљавати израз Ветхиј денми.

Вечни Логос као Ветхиј денми приказан је на жичкој фресци *Благовесши* у божанској и небеској светлости. Он се исти оваплоћује у Богородичином телу.

Благовести су свети дан на који се објављује превечна тајна Божја о спасењу света оваплоћењем Бога Логоса, због чега се тај дан назива „почетком нашег спасења“.[10] Овим догађајем почиње искупљење и спасење рода људског. Сликање Ветхог денми у сегменту неба на композицији Благовести у Жичи постаће нам јасније из песама на тај празник: „Данас се открива вечна тајна, Син Божји постаје Сином човечијим да, узевши оно што је најгоре, подари ми најбоље.[11] Савечни Логос пребеспочетног Оца, не разлучивши се од онога што је горе (на небу), сиђе доле (на земљу) из милосрђа и, примивши Адамову убогост, узе туђе обличје.“[12] Оваплоћење Христово тумачили су свети оци као један од најважнијих догађаја у икономији спасења човечјег рода. „До оваплоћења Бога постојао је расцеп, раселина, провалија између неба и земље, али је Господ оваплоћењем својим сјединио небески свет са земаљским и постао њихова заједничка глава.“[13]

/6/ В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода,* Москва–Ленинград 1947, 39–43; исти, *История византийской живописи,* т. I, Москва 1947, 142–143; т. II, Москва 1948, таб. 213–214; исти, *Ранние новгородские иконы,* у његовој књизи *Русская средневековая живопись,* Москва 1970, 108–109; исти, *Об одной новгородской иконе и ереси антитринитарев,* у књизи: *Русская средневековая живопись,* 280, 288; В. И. Антонова — Н. Е. Мнева, *Государственная Третьяковская галерия. Каталог древнерусской живописи,* том первый, XI — начало XVI века, Москва 1963, 54–56; *История русского искусства,* т. 1, Москва 1957, 45–46, таб. 19; K. Onaš, *Ruske ikone* [prevod s nemačkog V. Stojić], Beograd 1963, 345–346, сл. 15–16. Сиже иконе *Усшјешке Благовесши* о непорочном зачећу Сина Божјег довољно је истражен (Н. В. Лазарев, *Ранние новгородские иконы,* 108; K. Onaš, *Ruske ikone,* 345).

/7/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* 143.

/8/ О Даниловој визији и Ветхом денми в: Н. В. Покровский, *Очерки памятников христианской иконографии и искусства,* Спб 1900, 270–272; исти, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских,* Спб 1892, XXIII, 21. Апостол и јеванђелист Јован видео је Христа „као сина Божјег, обучена у дугачку хаљину и опасана појасом златним. А глава његова и коса бијаше бијела као снијег, а очи његове као пламен огњени“ (Апок. 1, 13–14). Христос се овде не назива — као код пророка Данила 7, 9 — Ветхиј денми.

/9/ Г. Дьяченко, *Полный церковно-славянский словарь,* Москва 1900, 73.

/10/ Тропар на Благовести. Спаситељ је објавио циљ доласка на свет: дођох да спасем свет (Јн. 12, 47) и да спасем грешнике (1 Тим. 1, 15).

/11/ Благовести, 25. март, јутрење, на хвалите, слава и ниње, у рукописима: *Празнични минеј* из 1380/90. године, Пећка патријаршија бр. 41, л. 35'; *Празнични минеј,* XV век, Дечани бр. 148, л. 303; *Минеј за марш,* 1390–1400, Никољац бр. 63, 14 кватернион, л. 8; *Минеј за марш,* 1443, Пећка патријаршија бр. 32, л. 131'; *Минеј за марш и јул,* средина XV века, Пећка патријаршија бр. 33, л. 104; штампани *Празнични минеј Божидара Вуковића,* Венеција 1538. године, кватернион 41, л. 4.

/12/ Благовести, јутрење, друга стихира на хвалите у рукописима: *Празнични минеј* из 1380/90. године, Пећка патријаршија бр. 41, л. 35'; *Празнични минеј,* XV век, Дечани бр. 148, л. 303'; *Минеј за марш* из 1390–1400, Никољац бр. 63,

Андреја Критски у *Беседи на Благовесши* даје доста података о Вечном Логосу који се смешта у утробу Деве и не одступа од своје божанске славе. „... Јер роду људском која радост може бити већа од ове: да људска природа постане учесник у Божјој природи, и да се сједини с Богом у једном лицу. И шта може бити чудније од овога: где се Бог толико понизио да га носи утроба жене. Заиста ствар необична! Бог, коме је небо престо, а земља подножје ногама његовим (Ис. 66, 1), кога небеса сместити не могу, који са Оцем има један престо вечности, смешта се у утробу Деве. Арханђео кротким гласом рече Деви: Радуј се, благодатна! Господ је с Тобом (Лк. 1, 28), Он који је пре тебе; Он *који је йре сваке вечносши сада је йод временом*... Господ од Деве прима тело на такав начин да ни најмање не одступа од своје божанске славе."[14]

Крстасти нимб, натпис поред Ветхог денми $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ и свитак у руци потврђују да је на фресци у Жичи насликан Логос, друго лице Свете тројице, а не Бог Отац, што је сагласно са црквеним песништвом. У песмама и беседама на хришћанске празнике постоји много више појединости о Ветхом денми, његовом оваплоћењу и рођењу од Богородице. Песници и беседници су били у неупоредиво бољем положају од сликара да изразе многе појединости о Ветхом денми, док је за сликаре било најважније да прикажу суштину догме и идеја.

Сликар фреске Благовести у Жичи држао се тумачења Данилове визије 7, 9 онако како су је протумачили црквени песници у текстовима богослужбених књига, који Христа називају Ветхиј денми. Тако се у *Служби на Срешење* — празник је посвећен уношењу Христовом у храм четрдесетог дана после рођења — пева: „Ветхиј денми, који је давно дао закон Мојсију на Синају, данас се као дете види, и по закону, иако творац (старозаветног) закона, закон испуњавајући...[15] Ветхиј денми — стар данима, а дете телом, мајком Девом у цркву се доноси, испуњавајући обећање свога закона.[16] Дете си мене ради, иако Ветхиј денми ... пречисти Боже, да тело примаш које је од Деве, и тиме се Симеон научи да те позна као Бога, који се јавио у телу."[17]

Замисао фреске *Благовесши* у Жичи још је јаснија из једне песме Богородици из Октоиха: „Чиста Дево, родила си нам ново дете, Ветхог денми".[18] Јефрем Сирин у песми на рођење Христово каже: „Какво ме запрепашћење обузе! Гле, преда мном је Ветхиј денми дете.[19] Велико чудо збило се на земљи. Господ свију сишао је на њу, Бог је учинио Себе човеком, Ветхиј денми постао је дете, Господ бива сличан робу, а син царев — убогоме."[20] Исту идеју изражава и песник у Посном триоду: „Дево по законима природе, скривши се изнад природе — ново дете на земљи родила си, чиста, њега који је законодавац и Ветхиј денми, њега творца мисленог неба."[21]

Ако је Богородица родила дете које је Ветхиј денми, ако Богородица уноси у храм на Сретење „Ветхог денми, а дете телом", а на руке га прима Симеон Богопримац, док Јефрем Сирин тврди

14. кватернион, л. 8; *Минеј за марш* из 1443. године, Пећка патријаршија бр. 32, л. 131; *Минеј за марш и јул,* средина XV века, Пећка патријаршија бр. 33, л. 103'; штампани *Празнични минеј Божидара Вуковића,* Венеција 1538. године, кватернион 41, л. 4.

/13/ Јован Златоусти, *PG,* 62, 15. Величина тајне оваплоћења састоји се у томе што Логос који је Бог постаде човек не преставши бити Богом (св. Кирил Јерусалимски, *PG* 76, col. 1377).

/14/ *PG* 97, col. 892–893.

/15/ Сретење, 2. фебруара, велико вечерње, на литији прва стихира самогласна, саставио Анатолије, у рукописима: *Празнични минеј,* последња четвртина XIV века, Пећка патријаршија бр. 53, л. 294; *Празнични минеј за сешшембар–марш,* XIV век, Дечани–Црколез бр. 7, л. 286; *Празнични минеј,* XV век, Дечани бр. 148, 286; *Празнични минеј за фебруар–авгусш,* друга четвртина XV века, Народна библиотека Србије бр. 18, л. 7'; штампани *Празнични минеј Божидара Вуковића,* Венеција 1538. године, кватернион 36, л. 8'.

/16/ Сретење, вечерње, на литији на ниње, глас 5, твореније Германово у рукописима: *Празнични минеј,* последња четвртина XIV века, Пећка патријаршија бр. 53, л. 295; *Празнични минеј за сешшембар–марш,* XV век, Дечани–Црколез бр. 7, л. 263; *Празнични минеј,* XV век, Дечани бр. 148, л. 286'; *Празнични минеј,* друга четвртина XV века, Народна библиотека Србије бр. 18, л. 7'; штампани *Празнични минеј Божидара Вуковића,* Венеција 1538. године, кватернион 37, л. 1.

/17/ Сретење, јутрење, после 3 песме канона, сједален, глас 4. у рукописима: *Празнични минеј,* последња четвртина XIV века, Пећка патријаршија бр. 53, л. 297; *Празнични минеј,* XIV век, Дечани–Црколез бр. 7, л. 266; *Празнични минеј,* XV век, Дечани бр. 148, л. 288; *Празнични минеј,* друга четвртина XV века, Народна библиотека Србије бр. 18, л. 9'; штампани *Празнични минеј Божидара Вуковића,* Венеција 1538. године, кватернион 37, л. 2'.

/18/ *Окшоих,* глас 5, у петак на јутрењу, канон крсту Јосифов, прва песма канона, 5. тропар у рукописима: *Окшоих йешогласник,* XV век, Дечани бр. 145, кватернион 6, л. 3; *Окшоих йешогласник,* трећа четвртина XV века, Пећка патријаршија бр. 61, л. 40'; штампани *Окшоих йешогласник Божидара Вуковића,* Венеција 1537. године, прва песма канона богородичен, кватернион 3, л. 7'.

да је пред њим Ветхиј денми дете — сасвим је логично и природно закључити да је на жичкој композицији *Благовести* у сегменту неба приказан Логос — Ветхиј денми који се на тај дан оваплоћује у утроби Богородице. Арханђео Гаврило је тога дана јавио Деви да ће родити Сина коме ће наденути име Исус (Лк. 1, 31) и оно што ће се родити биће свето, и назваће се Син Божји (Лк. 1, 35).

Назив Ветхиј денми — Христа и његове седе власи тумачили су неки црквени писци. „Беле власи представљају вечност. Кажу да оне припадају ономе који постоји пре почетка, Старцу дана; а ипак је он био жртвован због нас недавно, узевши лик детета при оваплоћењу", читамо у списима Михаила Акомината, писца компилатора из XII века.[22] Те идеје се приписују Андреји из Кесарије: „Принет на жртву за нас недавно, он је ипак стар; још тачније, он је вечит, а символ његове вечности су седе власи."[23]

И ова два цитата убедљиво доказују да је на жичкој представи Христа са седом косом и брадом приказан Син Божји који постоји пре вечности и који је узео лик детета при оваплоћењу. Он је невидљив по божанској природи која је вечна, а оваплоћењем бива видљив кроз тело човека будући да постаје Богочовек.

„... Христос је, дакле, од Марије Богочовек, а не неки други Христос, него један и исти. Логос је пре векова од (Бога) Оца, Он је и у последње време од Деве: раније — невидљив и светим силама небеским, а сада — видљив због сједињења с видљивим човеком, видљив не по невидљивом Божанству, него по дејству Божанства кроз човеково тело и целог човека кога је обновио присвајањем себе."[24]

На свим фрескама и минијатурама на којима је појединачно сликан Ветхиј денми приказан је Христос. Навешћу неке примере: у *Србији* (протесис Светих апостола у Пећи око 1260, у малој куполи Богородице Љевишке у Призрену, 1310–1313, у малој куполи манастира Грачанице, око 1320, изнад улазних врата у цркви Светих апостола у Пећи, XIV век); у *Русији* (у Светом Спасу у Нередици изнад олтарског свода, 1199); у *Бугарској* (у једној од малих купола цркве у Бојани, 1259, у Земену и Драгалевцима, XIV век); у *Македонији* (на Лествици Јаковљевој у олтару Свете Софије у Охриду, XI век, у југоисточном кубету манастира Нереза, 1164, и, према Визији пророка, на западном зиду у Курбинову, 1191); у *Византији* (у композицији Деисиса у цркви Светог Николе Касници у Костуру, XII век, у медаљону у храму Светог Стефана, такође у Костуру, XII век, и двема црквама на Еубеји из XIII века), у Светом Василију код Бриндизија, 1197, и др.

На минијатурама византијских рукописа такође је сликан Ветхиј денми. У Cod. 590 из манастира Ватопеда (XII век) приказан је на трону у мандорли са пет анђела, како десном руком благосиља, док левом држи затворено јеванђеље. Налазимо га и у четворојеванђељу из париске Националне библиотеке (Par. gr. 74) на почетку Матејевог и Јовановог јеванђеља (на листовима 1г и 167г, из XI века) и у четворојеванђељу бугарског цара Јована

/19/ *Творения иже во святых отца нашего Эфрема Сирина,* часть 5, Св. Троицкая Сергиева лавра 1900[4], песма 151. на Рођење Христово, стр. 131.

/20/ Исто, *Похвална песма Божјој Мајци,* 154, стр. 165.

/21/ У недељу пете седмице ускршњег поста, јутрење, 9. песма другог канона, богородичен.

/22/ Κ. Ι. Δυοβουνιώτης, *Ἡ ἀνέκδοτος ἑρμηνεία τοῦ Μιχαὴλ Ἀκομινάτου εἰς τὴν ἀποκάλυψιν τοῦ Ἰωάννου,* Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν 5 (Atina 1928) 24, fol. 291 v. 19–21.

/23/ *PG* 106, 228. Старац дана описан је код Псеудо-Дионисија Ареопагита као стар и уједно млад и вечит (*PG* 3, col. 938).

/24/ Свети Атанасије Велики, *PG* 26, col. 524–525. У оваплоћеном и рођеном Христу су два обличја: обличје Господа и обличје слуге; прво је по природи божанско, а друго човечанско; прво је вечно, а друго — временско; прво је од (Бога) Оца, друго од Деве; прво од Јединога, друго од Једине; ово двоје је у Њему једноме. Јер нити раздвајамо Бога Логоса од тела нити знамо два Сина и два Христа, него вечног Сина Божјег који се у последње време родио из саме утробе Девине као потпун човек. Јер као што (Бог) Отац, који је родио савршеног Сина, тако и сам једини Син и Логос постаде савршен човек. Примивши тело Он није изоставио душу, него је и душу и ум примио (*PG* 26, col. 1256–1257).

Александра, сада у Лондону (из 1356. године). Приказан је, најзад, и у српском Минхенском псалтиру (насталом у последњој четврти XIV века, fol. 192r) у илустрацији Поновљених закона 32, 39–40.[25]

На свим фрескама у Србији, Русији, Бугарској, Македонији, Византији, као и на минијатурама византијских и старословенских рукописа, Ветхиј денми је увек сликан као Христос, а не као Бог Отац. Такво тумачење заступају и црквени песници. Одлуком Сабора у Русији 1544. године било је забрањено сликање Бога Оца као Ветхог денми пошто га нико није видео. Када пророк Данило говори да је видео Ветхог денми, тада под њим, по мишљењу Сабора, не треба разумети Бога Оца, већ Бога Сина при његовом другом доласку. Овакво тумачење Данилове визије 7, 9 дали су и оци Московског сабора 1666–1667. године.[26]

Чињеницу да се представе Ветхог денми односе на Христа сликари су истицали натписом IC XC поред његовог лика.

Цртеж Б. Живковића јасно показује (мада се то данас не види) да су се од леве руке Ветхог денми ка грудима Богородице у Жичи шириле три линије, три зрака која су се завршавали кругом. Они су изражавали мисао Јеванђеља о силаску Светог духа и оваплоћењу: „И сила Свевишњега осениће те" (Лк. 1, 35). У зрацима се на фрескама слика Св. дух. На икони Устјешких Благовести од десне руке Ветхог денми ка недрима Богородице шире се зраци плаве боје. (Свети дух је уништен.) Уметник је тиме приказао идеју о непорочном зачећу Сина Божјег (Лк. 1, 35), које се догодило на Благовести.[27] И на уништеном мозаику у храму Успења Богородице у Никеји, који се датује у крај VIII века, Богородица је приказана како у њено тело улази Христос. Арханђео Гаврило овде није био насликан. У врху конхе представљена је Божја десна рука, од које се шире зраци ка глави Богородице. Представа је протумачена као илустрација догме о непорочном зачећу Христа.[28] На фресци Благовести у Светим врачима у Костуру зраци нису назначени.

Сегмент неба, Рука Божја, зрак светлости са голубом сликани су на композицијама *Благовесши* (на луку) на мозаицима трију цркава из XII века на Сицилији. Тако су у Палатинској капели у Палерму *Благовесши* приказане на тријумфалном луку — лево арханђео Гаврило са штапом у левој руци, који десном благосиља Богородицу испред престола. Она у левој руци држи вретено и предиво, док је десну ставила испред груди. Између Богородице и арханђела је сегмент неба са зонама светлости, из којег благосиља Рука Божја. Од ње се шири зрак светлости који пада испред Богородичиног десног рамена. По зраку ходи голуб — Свети дух, окренут Богородици. Према А. А. Павловском, овде су приказана Света тројица: Десница у небу је Бог Отац и значи силу Његову, Бога Сина означава светлост која излази из Деснице и освећује Приснодеву, а голуб је Свети дух који се спушта по зраку ка Богородици.[29] У Марторани композиција *Благовесши* приказана је такође на тријумфалном луку. Лево је арханђео Га-

/25/ Ј. Радовановић, *Иконографија фресака ӣроѿезиса цркве Св. айосѿола у Пећи,* у његовој књизи *Иконографска исѿраживања срӣског сликарсѿва XIII и XIV века,* Београд 1988, 2–5; ту су наведени примери и литература; *Reallexikon zur byzantinische Kunst,* II, Liferung 7, Stuttgart 1965, col. 1028–1029; *Lexikon der christilichen Ikonographie,* 1, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, col. 394–396; *Lexikon des Mittelalters,* I, München und Zürich 1991, col. 363; В. Н. Лазарев, *Об одной новгородской иконе,* 280; Ц. Грозданов — Л. Хадерман-Мисгвиш, *Курбиново,* Скопје 1992, 44, сл. 62–63.

/26/ Н. В. Покровский, *Очерки памятников,* 270–272; исти, *Евангелие в памятниках иконографии,* XXIII, 21.

/27/ Исти, *Евангелие в памятниках иконографии,* 21; В. Н. Лазарев, *Ранние новгородские иконы,* 108; исти, *Об одной новгородской иконе,* 288.

/28/ Th. Schmit, *Die Koimesis Kirche von Nikea,* Berlin und Leipzig 1927, 42; В. Н. Лазарев, *Ранние новгородские иконы,* 108.

/29/ А. А. Павловский, *Живопись Палатинской капелы в Палермо,* Спб 1890, 97; уп. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily,* London 1949, 38, Pl. 10A.

врило који левом руком држи жезло, а десном благосиља Богородицу на столици. Она у левој руци држи вуну, док је десну, са концем који се спушта према вретену на крилу, подигла испред груди. Из сегмента неба са Руком Божјом, на завршетку зрака, лети голуб — Свети дух.[30] И у Монреалу су *Благовести* приказане на тријумфалном луку. Лево је арханђео Гаврило који благосиља Богородицу испред столице. Ка њеној глави се из сегмента неба шири се зрак са голубом — Светим духом,[31] према речима арханђела Гаврила: „Дух Свети доћи ће на тебе и сила Свевишњега осениће те“ (Лк. 1, 35). Као и други примери, наведени мозаици, верујем, чине јаснијим садржину, идеје и иконографију представе *Благовести* у живопису цркве Светог Спаса у Жичи.

/30/ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily,* 80, Pl. 49A, 49B.

/31/ Исти, 115, Pl. 59.

Janko RADOVANOVIĆ

ICONOGRAPHIE DE LA FRESQUE DE L'ANNONCIATION DU MONASTÈRE ŽIČA

L'Annonciation est peinte au cycle des Grandes fêtes, conservé en partie (1309–1316). Au-dessus de la Vierge et de l'Archange Gabriel dans le segment du ciel le Christ est peint en Christ Ancien des jours (Danilo, 7, 9). C'est la seule et unique fois qu'il apparaît dans les scènes de l'Annonciation dans toute la penture serbe. Des représentations analogues se trouvent dans les fresques de l'église des Saints Cosme et Damien à Kastoria et dans l'icône de l'Annonciation à la Galerie Tretiakov.

Le nimbe en croix, l'inscription IC XC près du Christ et le rouleau à la main confirment que la fresque de Žiča présente le Logos, deuxième personne de la Sainte Trinité. Le peintre de la fresque a suivi l'interprétation de la vision de Danilo 7, 9, telle que l'ont donnée les poètes de l'Eglise dans la messe de la Chandeleur — la fête de l'introduction du Christ au temple — où l'on voit à plusieurs endroits le Christ Ancien des jours en enfant par son corps et l'Octoéchos chanté dit «Vierge pure, tu as donné le jour à l'enfant nouveau, l'Ancien des jours». Si la Mère de Dieu a mis au monde l'enfant qui est l'Ancien des jours, si la Mère de Dieu porte au temple le jour de la Chandeleur «l'Ancien des jours et enfant de corps» et il est reçu dans les bras de Siméon le Vieillard, et si Ephrem le Syrien affirme que devant lui l'Ancien des jours est un enfant — il est entièrement logique et naturel de conclure que la fresque de l'Annonciation de Žiča présente dans le segment du ciel le Logos comme l'Ancien des jours qui est incarné ce jour-là dans les entrailles de la Vierge. De nombreuses citations des Saints Pères et des poètes religieux prouvent de manière convaincante que la figure du Christ aux cheveux blancs et avec la barbe représente le Fils de Dieu, qui existe avant l'éternité et qui a pris la figure de l'enfant par l'incarnation. Il est invisible de par sa nature divine, qui est éternelle, et par l'incarnation il devient visible ayant un corps d'homme, puisqu'il devient Homme-Dieu.

«Les cheveux blances figurent l'éternité. On dit qu'ils appartiennent à celui qui existe d'avant le commencement, à l'Ancien des jours, et cependant il a été sacrifié pour nous récemment, prenant la figure de l'enfant lors de l'incarnation» — écrit Michel Choniates.

Trois rayons partent de la main gauche du Christ — Ancien des jours se dirigeant vers la poitrine de la Vierge et aboutissent à un cercle. Ils expriment ce qui est dit dans l'Evangile sur l'incarnation du Logos: «... et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre; c'est pourquoi le fruit Saint qui naîtra de vous sera appelé le Fils de Dieu».

Зорица ЗЛАТИЋ-ИВКОВИЋ

ОТКОПАНИ ФРАГМЕНТИ ЖИЧКОГ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА

Током археолошких ископавања која су обављена у Спасовој цркви у манастиру Жичи, у периоду од 1988. до 1991. године, пронађен је и велики број фрагмената фресака. У две јаме, једној у простору ђаконикона и другој у спољној припрати, уз остатке керамике, камене пластике и другог материјала, похрањени су и делови живописа.[1]

Похрањивање је изведено свакако приликом обнове храма, након његовог страдања, на начин који је примерен односу средњовековног човека, верника, према остацима порушених делова сакралног здања. Пажљиво збрињавање, у рушевинама затечених фрагмената, међу слојеве песка и шута, у посебне јаме, догодило се и на другим местима током бурне српске историје рушења и обнављања цркава. Најближи пример је сахрањивање фрагмената фресака у цркви Св. Петра и Павла, некадашњој цркви Св. Теодора, у манастиру Жичи. Током истраживачких радова у малој жичкој цркви која се налази у источном делу манастирске порте, пронађена је у наосу, под подом, јама испуњена већим и мањим комадима живописа на малтерном слоју, брижљиво распоређеним и сложеним како би се могли сачувати.[2]

Сахрањивање фрагмената фресака у жичким јамама и другим црквама и манастирима средњовековне Србије као што су манастири Градац и Студеница, Крушевачки град и црква Лазарица или црква у Панику у долини Требишњице, показује да су приликом обнова цркава пажљиво сакупљани преостали делови зидног сликарства, камене пластике, керамичких посуда и других предмета, а затим посебно одлагани, похрањивани с дужним поштовањем.[3]

Преко три стотине фрагмената најстаријег жичког сликарства, изузетно брижљиво сакупљених и с пажњом сложених у простране и дубоке јаме, заштићени од влаге, светлости и топлоте, дочекали су крај XX века и једну од највећих обнова Жиче да својим скромним форматима и фрагментованим садржајем допринесу укупној реконструкцији жичке историје.

На већини одломака боја је, углавном, добро очувана, свежа и без видљивих трагова оштећења од чађи или деловања влаге, топлоте и механичких оштећења. Могло би се претпоставити да је једино насилно, намерно рушење зидова довело до отпадања фресака са зидова и њиховог уситњавања.[4] Поновним додиром са ваздухом, влагом и светлошћу, изузетну осетљивост показали су фрагменти живописа осликани златом које је лако отпадало у ситним љуспама, остављајући на бојеном слоју само љубичасти

/1/ Више података о резултатима археолошких ископавања у манастиру Жичи доноси у свом раду у овом зборнику О. Вукадин, *Две јаме у цркви Светог Спаса у Жичи*.

/2/ А. Јуришић, *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике*, Саопштења XIII (Београд 1981) 169. Јаме за похрањивање фрагмената фресака, камене пластике и керамике у Спасовој цркви у Жичи знатно су веће од оне у цркви Светих Теодора, у истом манастиру. Јама у североисточном делу спољне припрате Спасове цркве, крушколиког облика, има пречник од 2,5 m, са дном испод 3,5 m, док је јама у поду цркве Светих Теодора пречника 0,80 m и дубине 1,30 m, па се поставља питање да ли је велика јама секундарно искоришћена за похрањивање и каква је могла бити њена првобитна намена у поду храма. Величину јама за похрањивање порушених делова цркава свакако је одређивала и количина материјала који је требало пажљиво збринути.

/3/ У свим поменутим примерима из прошлости и сличним ситуацијама из савремене праксе уочава се брига да се похрањивање изврши у храму или његовој близини, на посвећеном месту. Поступак збрињавања свуда је веома сличан: фрагменти живописа окрећу се бојеним слојем надоле, обезбеђени слојевима ситног песка, растресите земље или шута. Посебна брига за остатке фресака и делове зидова храма потиче од сазнања да се и на зидовима цркве изводи чин освећења и миропомазања који обавезује и када су у питању његови фрагментовани остаци: Л. Мирковић, *Православна литургика*, други, посебни део, Београд 1967, 211; А. Јуришић, *нав. дело*, 174, 175.

/4/ Крајем првог века свог постојања Жича је дочекала велико разарање током упада видинског кнеза Шишмана у Рашку, а њена обнова је предузета почетком XIV века, у време архиепископа Јевстатија II и Саве III, уз подршку краља Милутина: М. Чанак-Медић — О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, Београд 1995, 18.



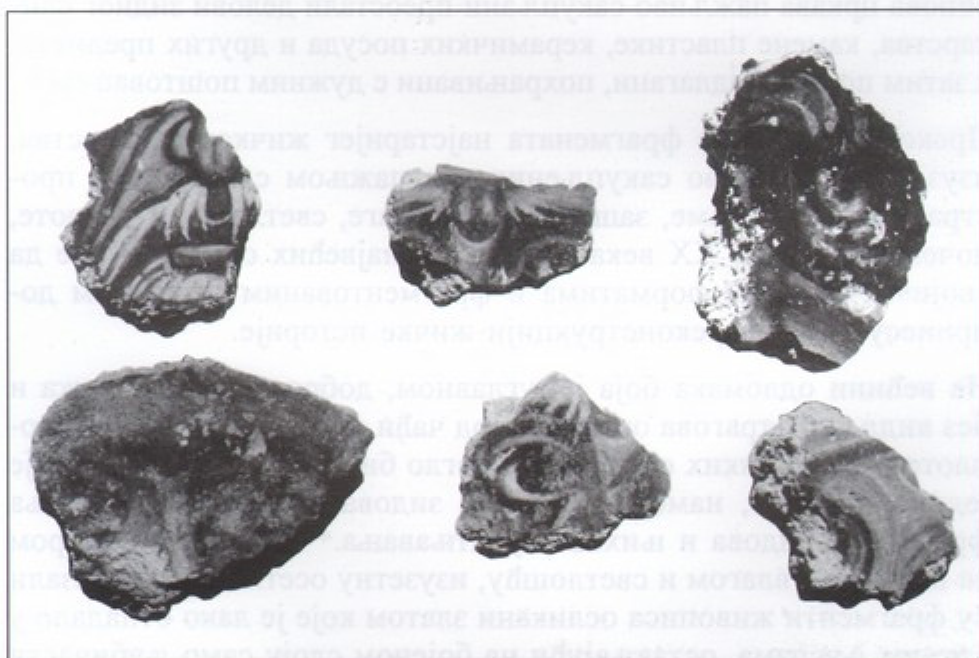
траг везива. Комади фресака на којима је фреско малтер био нанет у танком слоју такође су били склони распадању.

Већина пронађених фрагмената фресака, међутим, била је врло добро сачувана и отпорна. Готово сви комади су мањих димензија и, сем у неколико изузетака, није било могуће да се међусобно споје у циљу реконструкције веће целине. Незнатан број фрагмената показује оштећења бојеног слоја на површини, неравнине и огреботине налик данашњем стању најстаријих жичких фресака. То су, углавном, делови једном бојом осликаних позадина, сада у црној — некадашњој плавој, ређе зеленој или тамноцрвеној боји.

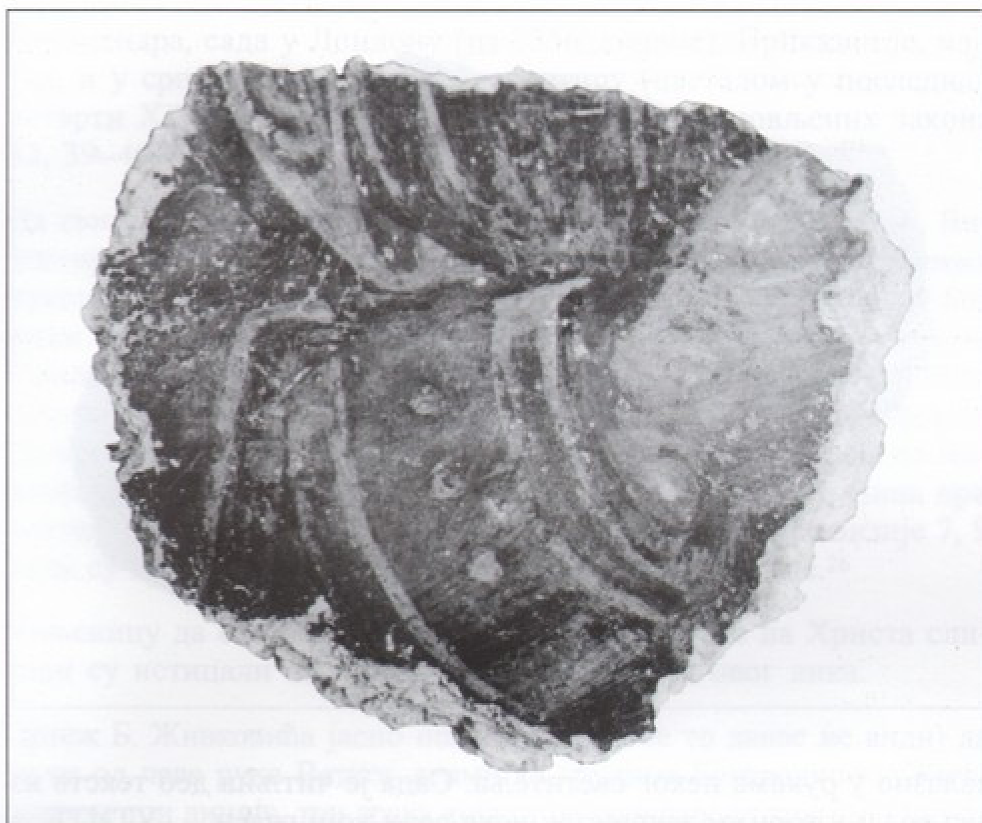
Уочено је и неколико комада на којима су видљива два слоја фреско малтера нанета један преко другог. Примећено је да се на оба слоја налази иста боја. На доњем слоју нема намерних оштећења нанетих како би се нови слој малтера, приликом поновног осликавања храма, могао везати за подлогу. Горњи слој фреско малтера веома је неуједначене дебљине, на неким местима толико истањен да се бојени нанос на оба слоја међусобно везује. То је и дало основа да се закључи да је овде у питању тзв. giornata, а да поменути фрагменти припадају појасу на коме се преклапају слојеви малтера, доњи од претходног и горњи од наредног дана осликавања. Значило би то да сви фрагменти фресака, нађени у јамама у Жичи, садрже, заправо само један, првобитни слој фресака.

Посебно је важно истаћи да на бојеном слоју нису примећене промене изазване утицајем топлоте.[5]

Класификација свих уломака фресака изведена је у односу на мотиве који су насликани. Најзначајнију скупину чине свакако фрагменти са сачуваним деловима лица, руку, власи косе или браде. Најбоље очувани детаљ показује део лица старијег светитеља на коме су сасвим добро сачувани нос, уста, седи бркови и брада ду-



/5/ У литератури се најчешће говори о спаљеној Жичи након продора бугарских великаша Дрмана и Куделина, као и кнеза Шишмана, пред крај XIII века. И Данилови настављачи наводе да је Жича „дуго стајала у пустоши налаcком безбожнога народа куманскога, и све је било огњем сажежено": *Данилови настављачи*, Београд 1989, 113. Фрагменти фресака показују, међутим, да бојени слој није био изложен дејству ватре и није претрпео промене под утицајем топлоте. Бела боја није пожутела, окер није постао печени окер, сијена није добила црвени тон, на фрескама је сачуван цинобер који под дејством ватре нестаје: З. Живковић, *О пропадању фресака на полусрушеним српским средњовековним црквама*, текст у каталогу изложбе „Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама", Београд 1980, 27.



гих, правих власи. Дуг нос, светлосним, белим акцентима подељен на два дела и јачом смеђом сенком оцртане ноздрве, истакнут је на океором сликаној површини лица по којој су, потом, извучене беле, дебеле линије светлосних струјања. Смеђе сенке на контурама образа, у дупљи очију, у корену и на прегибима око носа, доприносе моделацији волумена али је још присутна и оштра линија која на образу сече сегмент јагодице или оштро урезује корен носа под челом, између очију. Око, на неколико фрагмената сачувано, издвојено од целине лица, насликано је готово кружног облика, са крупном смеђом зеницом, белим акцентима светлости који теку доњом и спољашњом страном ока. Све је окружено јаким, смеђим линијама. Седи, кратки праменови косе или обрва, насликани оштрим потезима четке, наткриљују отворене очи. Бркови и браде сликани су широким, меким, благо извијеним потезима.

Величина сачуваних представа лица, у замишљеној реконструкцији главе и целог тела, указује да се ради о учесницима неких композиција, пре него о појединачним представама светитеља.

Сачувани су и уломци фреско малтера са представљеним деловима руке, шаке или само прстију и једна рука одевена у црвену хаљину са плавим завршетком рукава украшеним црвеним тракама оивиченим океромм, са ситним бисерима по средини.

Више фрагмената садрже делови који припадају одеждама насликаних светитеља, али није било могуће извршити њихово међусобно спајање.

Значајну скупину чини неколико фрагмената са остацима слова. Највећи међу њима представља, вероватно, део свитка што се





налазио у рукама неког светитеља. Сада је читљив део текста из два реда: у горњем завршетак неке речи који гласи … УТИТЕ, а у доњем реч или део речи … ЛИЦА. Текста је било и изнад, а вероватно и испод сачуваних редова, па је сваки покушај реконструкције непоуздан. Пронађено је још неколико фрагмената на којима су видљиви остаци сличних слова писаних црном бојом на белој позадини, али се ни код једног није могла сагледати првобитна целина.

Посебно је вредно пажње откриће више фрагмената фреско малтера на којима су на плавој позадини слова била исписана златом. На неким фрагментима, чија је површина малтера лучно испупчена, сачувана су слова црвене боје на плавој позадини, што све указује на блискост са фрескама најстаријег слоја Богородичине цркве у Студеници.[6]

Посебно важно је истаћи да фрагменти фресака са очуваним словима и део текста са свитка указују да су натписи изведени на српско-словенском језику.[7]

Златом је иначе било осликано више фрагмената. Како је окер коришћен као подлога за злато, уочава се да су златни листићи лепљени на ореоле светитеља, веће површине, можда и позадине, као и прегибе на тканинама и орнаментику. На неколико мањих фрагмената уочено је и сребро, иначе ретко коришћено и ретко сачувано у византијском зидном сликарству.[8]

Сачувано је више делова орнаментисаних и колористички богато осликаних одежди. Мотиви су најчешће флорални или геометријски, богато украшени низовима бисера у рељефном наносу беле боје. Колико се може закључити из сачуваних фрагмената, драперије су сликане широким потезима, ломљене и сечене оштрим линијама и сенчене контрастним бојама.

/6/ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 33; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1987, 17 и 18.

/7/ В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 32.

/8/ С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Одабрани чланци и студије 1933–1978, Београд 1982, 199–210.

Декоративни фризови и бордуре које су оивичавале поједине призоре и раздвајале појасеве налазе се на великом броју фрагмената. Нема делова који би се међусобно могли спојити, али се један фриз геометријске орнаментике, изведене сегментима полукружних површи црвене, зелене, црне и беле боје може реконструисати. Најстарије аналогије налазе се у сликарству Курбинова с краја XII века. Оба фриза геометријске орнаментике веома су сличног цртежа и колорита.[9]

Коришћена палета боја, судећи по сачуваним деловима фресака, изузетно је богата. Највише фрагмената садржи плаву боју позадине подсликане црном. Врло често је коришћен окер, затим сијена, умбра, има цинобера и печене сијене, као и више нијанси зелене. Бела је сасвим постојана и често коришћена за просветљавање других боја и истицање светлосних акцената.

Ако би се на основу многобројних али сасвим уситњених делова фресака похрањених у жичким јамама могло и смело нешто више закључити, онда би њихов настанак требало везати за XIII век и време првог осликавања зидова жичког храма. Фрагменти фресака на којима су на плавој позадини сачувана златом и црвеном бојом исписана слова, златом сликани ореоли, позадине, могли би се везати за цариградске мајсторе фресака чије веома оштећене трагове данас чувамо у певничким просторима цркве у Жичи.

Стилске одлике инкарната, судећи по незнатним остацима, указују, међутим, на друге мајсторе, никејског или солунског порекла, који су тек спознали монументалност новог стила XIII века, пластичност и волуминозност обраде лица и драперија, али су



/9/ В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, слика бр. X, Курбиново, арханђео из апсиде, 1191. година. У левом углу види се фриз геометријске орнаментике који у полукругу обухвата апсидални отвор, истоветан са фризом реконструисаним од већег броја уломака фресака у Жичи.

истовремено задржали традиционалну мрежу линија као коначни и завршни поступак моделације.

Где су се на зидовима жичког храма током XIII века налазиле ове фреске тешко је претпоставити. Може се само на основу изванредне очуваности и свежине бојеног слоја закључити да нису дуго стајале нити на зидовима храма нити у рушевинама. Могла је то бити фреско декорација зида који је у XIII веку делио наос и припрату или пак украс са зидова унутарње или спољне припрате изведен крајем треће деценије, пре другог одласка архиепископа Саве у Свету земљу.[10]

И коначно, сликарске посуде са траговима пигмената, нађене у јами заједно са фрагментима фресака, драгоцен су податак да се похрањивање заправо догодило након обављеног новог осликавања зидова храма, када су, по успешно обављеном послу, сликари, претпостављамо они дворске радионице краља Милутина с почетка XIV века, брижљиво прикупљене фрагменте фресака заштитили и сахранили. Потписали су и датовали свој чин прибором којим су на обновљеним зидовима осликали нове фреске у Жичи, не прекинувши у времену краља Милутина стваралачку нит и трајање од Стефана Првовенчаног и Светог Саве.[11]

/10/ Незнатан број фрагмената фресака са очуваним подацима за стилску анализу првобитне жичке зидне декорације оставља нас у нивоу претпоставки, без доказа за наслућено опредељење. Указивање на традиционална решења и продужено присуство комнинског стила у једној фази, током првобитног осликавања Спасове цркве у Жичи, резултат је сазнања до којих се могло доћи ишчитавањем оскудних података на фрагментима фресака. Место на коме су се налазиле фреске чије остатке одгонетамо остаје недоступно у сфери истраживања ктиторске делатности Саве Немањића: М. Чанак-Медић — О. Кандић, *нав. дело*, 44 и даље.

/11/ Г. Суботић, *нав. дело*, 28, 36; М. Чанак Медић — Б. Тодић, *Манасшир Жича*, Београд 1999, 46.

Zorica ZLATIĆ-IVKOVIĆ

EXCAVATED FRAGMENTS OF ŽIČA FRESCO-PAINTINGS

In the archaeological excavations of the church of the Saviour in the monastery of Žiča, conducted from 1988 to1991, more that three hundred fragments of the oldest wall-paintings from the beginning of the 13th century were uncovered. They had been carefully stored in two holes, in the diaconicon and in the narthex. Most fragments survive in a good state of preservation. Almost all pieces are of small dimensions. The most important group includes portions of painted figures with parts of hands, hair or beard. Several fragments feature remains of letters, parts of scrolls with texts, as well as letters written in gold or in red on a blue background, which points to their closeness with the frescoes from the oldest layer of the Church of the Virgin in Studenica dating from the beginning of the 13th century. Extant fragments of frescoes feature painted attire, decoratively treated surfaces and ornamental friezes, one of which underwent considerable reconstruction. Their oldest analogies can be found in the paintings of Kurbinovo (1191).

Numerous fragments of frescoes of small size stored in the holes allow us to conclude that their creation ought to be associated with the 13th century, the period when the cathedral church of the Archbishopric of Žiča was adorned with frescoes for the first time. Their storage in the holes should be brought into connection with the period of the renewal of its wall-paintings at the beginning of the 14th century. At that time the painters, probably from the so-called workshop of King Milutin, protected the carefully gathered fragments by burying them, and marked this act by placing painting supplies next to the fresco-fragments in the holes.

Владимир МАКО

ПРОПОРЦИЈСКО РАЗМЕРАВАЊЕ ФИГУРА И УЗОРИ ЖИЧКОГ СЛИКАРСТВА XIV ВЕКА У НАОСУ

Мало је споменика у оквиру српског средњовековног сликарства који особеношћу стила у настајању могу да побуде такву пажњу истраживача као што је то случај са живописом у катедралној цркви манастира Жиче са почетка XIV века. Сликарство у наосу, чији се настанак уобичајено смешта у године између 1309. и 1316,[1] поред одлика које указују на становита стилска превирања,[2] чини занимљивим и чињеница да је оно изведено са идејом обнове старог пострадалог живописа из прве половине XIII века.[3] Тиме се сложеност испитивања овога живописа продубљује и неизоставним питањем везаним за степен тачнијег или површнијег праћења својстава претходног сликарства.

У том смислу су вођене многе расправе али само у области праћења старих иконографских образаца, док се о својствима фигура новијег сликарства и њиховој блискости са старијим примерима чула само по нека општа оцена.[4]

Истраживања из области пропорционисања фигура у нашој средњовековној уметности која су до сада извршена указала су на могућност да се кроз анализе овога сегмента сликарског поступка прате не само одређени процеси у развоју система размеравања већ и утицаји и везе који се неумитно јављају између различитих радионица или чак мајстора.[5]

Нема сумње да се у том погледу одређене пропорцијске схеме по којима су фигуре извођене могу сматрати сигурним чиниоцем препознавања оваквих веза и утицаја, и то пре свега у оквирима појединих ужих временских раздобља. При томе се мора имати у виду да ликовна својства дела не морају увек играти пресудну улогу приликом извођења упоредних анализа захваљујући јединствености основног поступка у одређивању модула и начина његове употребе.

И у поступку пропорционисања фигура у сликарству Жиче са почетка XIV века могу се препознати наведени елементи општег поступка. Поред тога што се као основна величина размеравања висине и положаја делова фигура користи четвртина пречника нимба, и њено наношење по вертикалној оси представља уобичајени поступак преузет из ранијег византијског и српског сликарства. Детаљније пропорционисање глава изведено је дужином но-

/1/ В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975, 50; С. Радојчић ове фреске датује у године 1313–16; уп. *Старо српско сликарство,* Београд 1966, 96.

/2/ О овоме посебно видети М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 124; С. Радојчић, *нав. дело,* 96, 97; Г. Суботић, *Манастир Жича,* Београд 1987, 32.

/3/ Најосновније о овоме в. В. Ђурић, *нав. дело,* 50.

/4/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 132, 139 sq.; С. Радојчић, *нав. дело,* 96; В. Ђурић, *нав. дело,* 50; Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXII–XXIII (Београд 1990–91) 33, 34; Б. Тодић, *Милешева и Жича — тематске и иконографске паралеле,* Милешева у историји српског народа, Београд 1987, passim.

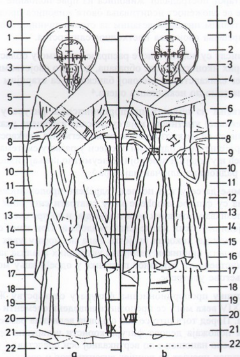
/5/ В. Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре на живопис у српским средњовековним црквама,* докторска дисертација (у рукопису), Београд 1993, 143 sq.; J. & D. Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic,* Oxford 1982, 121 sq.; H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art,* Roma 1984, 105.

са као сегмента величине пречника нимба. При томе је висина главе издвојена као посредни елемент пропорционисања фигура.

И поред јединствености у општем поступку размеравања висине фигура и положаја њених делова детаљније анализе указују на постојање одређених разлика у схемама. Оне, истина, нису велике, али у појединим случајевима могу сведочити о постојању различите традиције у поступку пропорционисања, што потврђује могућност да је на обнављању жичког живописа радио већи број сликара.[6]

Уочене разлике нису толико видљиве у поступку оквирног размеравања висина фигура четвртином пречника нимба колико односом између висине главе и целог тела, као и различитим пропорцијама ликова (сл. 1). Висине фигура се уобичајено крећу између 21 и 22 четвртине пречника нимбова (почев од горње тачке нимба), што пре свега указује на високи степен усклађености поступка размеравања фигура на нивоу целокупног унутрашњег простора. При томе је значајно истаћи да је и пречник нимбова као полазне величине у поступку пропорцио-

[6] Посебно се разликују фигуре на западном зиду, уп. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело*, 158; Г. Суботић, *нав. дело*, 32.

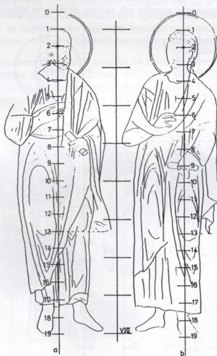


Слика 1.
Непознати архијереји, олтарски простор, Жича, XIV век

нисања по правилу одређиван као 1/6 висине зоне у којој се фигура налази.

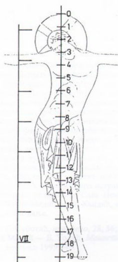
Међутим, као што је већ напоменуто, на битније разлике у пропорционисању наилазимо у поступку утврђивања односа између висина глава и тела. Код највећег броја фигура ове величине стоје у односу 1 : 8,5 и 1 : 9, иако се наилази и на примере код којих је овај однос повећан на 1 : 10. При томе су фигуре са одређеним пропорцијским односом главе према телу најчешће груписане у низове, али се догађа и да се фигуре са различито примењеним решењима у овом смислу налазе једна поред друге. У овим случајевима су по правилу и други елементи у пропорционисању, пре свега главе, различити.

Примењени поступци пропорционисања фигура у жичком наосу јављају се у свим раздобљима византијске и српске средњовековне уметности, те спадају у уобичајене примере. Оно што их, међутим, чини занимљивим односи се на њихову различитост у односу на пропорцијске схеме које су примењене приликом сликања фигура у јужној певници на слоју из првих деценија XIII века.



Слика 2.

а) Св. Симеон.
б) Св. Тома, јужна йевница, Жича, XIII век



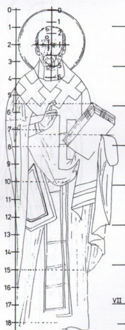
Слика 3.
Фигура Христа из сцене Распећа, јужна певница, Жича, XIII век

На овим примерима се јасно уочава поступак оквирног пропорционисања где се висина фигура апостола може самерити са 18 и 19 четвртина пречника нимба (сл. 2). Поред овога, висина фигура и висина глава у већини случајева граде однос 1 : 8, док је једино код апостола Луке примењена пропорција 1 : 7. Сем тога је у односу на решење примењено у сликарству с почетка XIV века и пречник нимба одређен као 1/5 висине зоне. Како се на истоветне елементе у пропорционисању фигура наилази и у сцени *Распећа* (сл. 3), примена ове схеме се у оквирима преосталог сликарства из XIII века може сматрати јединственом.

Сагледавањем разлика у поступцима пропорционисања фигура насликаних с почетка XIII и XIV века нужно се намеће питање порекла схеме коју налазимо у обновљеном сликарству Жиче. При томе се мора имати у виду да није било неуобичајено у српском средњовековном сликарству, па ни у оном из првих деценија XIII века, да се у оквирима једне целине живописа наиђе на примену различитих концепција пропорционисања фигура.

То је могао бити случај и са сликарством жичког наоса, уколико се прихвати теза да су сликари с почетка XIV века до детаља пратили узоре старога сликарства. Међутим, при томе се јавља становити раскорак између већ високо истакнуте вредности сли-





Слика 4.
Св. Павле, портик куле, Жича, XIV век

Слика 5.
Св. Никола, Жича, XIV век

карства у певницама[7] и могућности да га је радио помоћни мајстор, с обзиром на то да би главном сликару у том случају припадала преостала већина сликарства у наосу са другачијим пропорцијским решењима фигура. Овакву могућност доводи у питање и својство пропорцијске схеме примењене приликом израде фигура апостолâ Петра и Павла у портику куле, које несумњиво припадају иконографији с краја XIII и почетка XIV века (сл. 4).[8] Може се са сигурношћу претпоставити да је сликар, у овом случају ослобођен обавезе праћења старих узора, приликом размеравања фигура применио пропорцијску схему која по својствима управо припада групи примера из обновљеног живописа.

Питање које је пред нама усложњава и постојање једне фигуре која по својим ликовним својствима припада обновљеном живопису, али чија пропорцијска схема једина одговара примерима са почетка XIII века (сл. 5). Било би, у најмањем, чудно претпоставити да би мајстору који је радио живопис у певницама, а који би по првој тези несумњиво представљао једног од помоћних сликара, било дозвољено да изради фигуру св. Николе на тако важном месту у жичком наосу без угледања на схему коју је применио главни сликар. Пада на ум могућност да је у овом случају сликар посебно желео да нагласи фигуру св. Николе у односу на преостале светитеље те да му је због тога подарио снажнију и наглашенију пропорцију.[9] Међутим, свакако да у жичком наосу постоје иконографски значајније фигуре које нису на овакав начин издвојене, већ су изведене, можемо рећи, у оквирно јединственој концепцији на нивоу целокупног простора.

Пре се може претпоставити да су сликари са почетка XIV века можда због боље очуваности ове фигуре задржали сва структурна својства њене пропорцијске схеме. Овај став је тим прихватљивији јер по најбитнијим елементима пропорцијска схема примењена при изради ове фигуре у већини одговара решењу из Милешеве управо коришћеном при осликавању фигуре св. Николе, што, имајући на уму временску блискост ових споменика, не мора бити случајно.

Уколико се прихвате наведени разлози, обновљено сликарство у жичком наосу се, бар када се ради о пропорционисању фигура, може сматрати структурно другачијим од схема и система размеравања са почетка XIII века. Самим тим се отварају питања везана за порекло мајстора и њихов могући рад у црквама пре обнове Жиче из којих су узори и пренети, као и степен праћења старих решења у другим елементима овога сликарства, пре свега размеравању зона, композицији, а на крају и појединих делова иконографског програма.

Пратећи досадашња истраживања жичког сликарства са почетка XIV века, у овом раду је пажња при анализи могућих узора усмерена првенствено на оне споменике чији се живопис сматра његовим стилским претходницама.[10]

Већ се на појединим фигурама у сликарству охридске Богородице Перивлепте могу уочити пропорцијске схеме које су по својствима скоро истоветне неким примерима у Жичи. Код ових фигура пречник нимба износи 1/6 висине зоне. Њихова висина се може самерити са 21 четвртином пречника нимба, док се висина главе у

/7/ V. Đurić, *La peinture murale serbe du XIII^e siècle,* L'art byzantin du XIII^e siècle, Beograd 1967, 154 sq.

/8/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 156 sq.

/9/ Појачану пропорцију ове фигуре запазио је већ В. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба,* Сава Немањић — Свети Сава, Београд 1979, 249; иначе, наглашавање фигура њиховим пропорцијама није било необичајено у српском средњовековном сликарству — В. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви,* Зограф 22 (Београд 1992) 22.

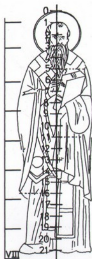
/10/ С. Радојчић, *нав. дело,* 96; В. Ђурић, *Византијске фреске,* 50; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 158, 168, 185; Г. Суботић, *нав. дело,* 35 sq.

телу садржи 8 и 8,5 пута (сл. 6). При томе треба имати на уму да нису све фигуре у живопису охридске цркве размерене по овој схеми, те да у том смислу постоје изразите разлике међу њима.

И у детаљном размеравању појединих фигура у охридској Богородици Перивлепти и у Жичи могу се пронаћи изразите сличности. Оне су видљиве и на неким фигурама које нису на истоветан начин оквирно пропорционисане.

Тако је на фигури св. Стефана из Жиче (сл. 7) поновљена схема примењена на неким фигурама на западном зиду Богородице Перивлепте (сл. 8).

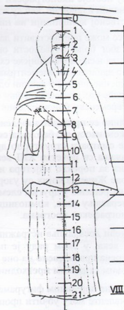
На фигурама светих ратника у оба споменика може се делимично пратити примена сличних схема у поступку детаљног размеравања, што није био случај са начином њиховог оквирног пропорционисања. Тако је код фигура св. Димитрија у Перивлепти (сл. 9) и св. Ђорђа у Жичи (сл. 10) грудни део где се руке одвајају од тела постављен на линију 6. подеока, појас на куковима и десна рука на 10, лева рука између 11. и 12, крај haљине на 13, а колена између 14. и 15. подеока. Између фигура св. Прокопија и св. Јевстатија такође налазимо доста сличних елемената у размеравању горњих делова тела и опреме, а од ових схема не



Слика 6.

Св. Клименӣ, Богородица Перивлеӣӣа у Охриду, 1295.



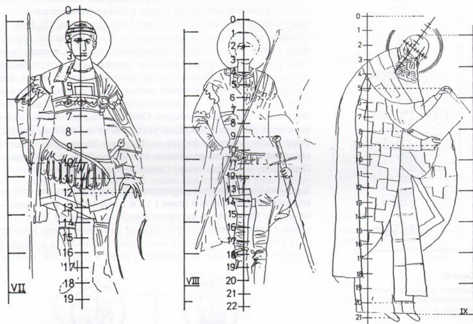


Слика 7.

Св. Сӣефан, Жича, XIV век

Слика 8.

Фигура свеӣиӣеља са заӣадног зида нарӣекса, Богородица Перивлеӣӣа, Охрид, 1295.



одступа ни млађа фигура св. Димитрија. При свему томе се стиче утисак да су жички сликари при изради ових фигура користили схеме већ примењене у сликарству Богородице Перивлепте, с тим што су их прилагодили свом систему оквирног пропорционисања, тј. само су продужили ноге и тиме, чини се, успоставили логичније пропорције тела.

Међутим, пропорцијске схеме неких других фигура у сликарству жичког наоса не показују сличности са примерима из Богородице Перивлепте.

У ту групу фигура пре свега спадају архијереји насликани у апсиди (уп. сл. 11 и 12), који по својој пропорцијској структури одступају и од већине других решења примењених у XIII веку. Занимљиво је да је овде коришћена пропорцијска схема скоро истоветна са оном из пећких Светих апостола, а да је после Жиче приликом осликавања ликова светих отаца употребљена још у Краљевој цркви у Студеници. При томе је код ових фигура однос између дужине главе и тела повећан на 1 : 9.

Уобичајена издуженост жичких ликова који припадају обновљеном сликарству, која се понекад креће и до 23 четвртине пречника нимба по вертикалној нумеричкој раздели, могуће је да се ослања и

Слика 9.

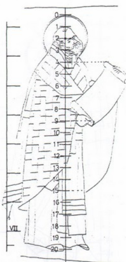
Св. Димитрије, Богородица Перивлепта у Охриду, 1295.

Слика 10.

Св. Ђорђе, Жича, XIV век

Слика 11.

Архијереј из апсиде, Жича, XIV век

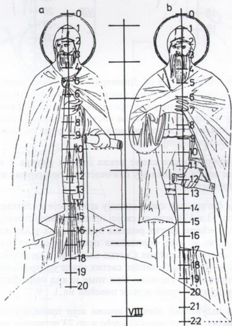


Слика 12.

Архијереј, олтарски простор, Богородица Перивлепта у Охриду, 1295.

на решења која су поједини сликари радионице Михаила Астрапе већ употребили осликавајући фигуре у доњем појасу западног травеја у Светим апостолима у Пећи око 1300. године (сл. 13). Овде се одређени елементи схема примењених у Жичи већ налазе обједињени у јасан систем. Посебну занимљивост значајну за нашу тему чини структура пропорцијске схеме примењене при осликавању допојасног лика св. Николе (сл. 14). Иако није дата у целини, ова фигура по распореду значајних делова тела и положају књиге у знатној мери одступа од решења употребљеног при изради лика истог светитеља у жичком наосу. Ова чињеница нас поново враћа на почетак расправе и посредно указује на то да, по свему судећи, узоре за монументалну фигуру св. Николе у Жичи треба тражити ван оквира сликарске радионице која је живописала Богородицу Перивлепту и западни травеј Светих апостола у Пећи.

У обновљеном сликарству наоса постоји једна већа група фигура код којих је однос тела и главе 1 : 9 и 1 : 10, на шта је већ указано када је било речи о фигурама архијереја у апсиди Жиче. Посебност ових пропорција произлази из чињенице да оне нису до сада утврђене на фигурама у Богородици Перивлепти у Охриду или у сликарству Светих апостола у Пећи из око 1300. године.



Слика 13.

а) Стефан Првовенчани, б) Цар Урош I, Свети Апостоли, Пећ, око 1300.

Међутим, њихова употреба је уобичајена у једном другом великом сликарству са краја XIII века — арињском.[11]

У сликарству Драгутинове задужбине самостално стојеће фигуре по правилу су издужених пропорција тако да се њихова дужина у највећем броју случајева може размерити са више од 22 четвртине нимба (сл. 15). При томе је и број глава у телу повећан и често износи 9 или 9,5. Овим пропорцијама су најближе фигуре на западном зиду жичког наоса,[12] неки ликови из олтарског простора, Богородица Одигитрија (сл. 16), као и Богородица Страсна на југозападном пиластру. При томе се и на појединим фигурама из оба споменика јављају слични поступци детаљног размеравања.

Тако се на фигурама краља Милутина из арињске *Ктиторске* композиције (сл. 17) и арханђела који држи медаљон са Христом Емануилом на западном зиду жичког наоса (сл. 18) може запазити скоро јединствена употреба схеме при оквирном пропорционисању и размеравању детаља као што су десна рука и делови одежде.

И у бројним представама светитеља у једном и другом сликарству истоветно су размерени почеци књига као и положаји леве и десне шаке.

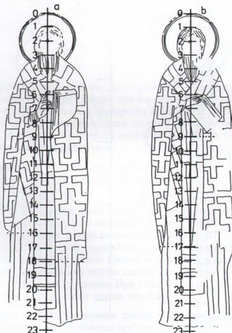


Слика 14.

Св. Никола, Свети Апостоли, Пећ, око 1300.

/11/ Већ је уочено да су одређени елементи стила арињског сликарства сазрели у првим деценијама XIV века, уп. С. Радојчић, *нав. дело,* 73.

/12/ У ранијој литератури је запажено да су фигуре у доњем појасу на западном зиду жичког наоса и по стилским особеностима различите од већине осталог живописа, уп. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 158.



Слика 15.

а) Архиепископ Сава II,
б) Архиепископ Арсеније, Свети Ахилије, Ариље, 1296.



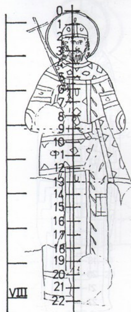
Слика 16.

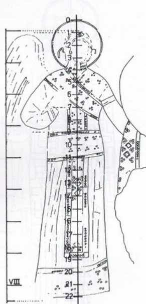
Богородица Одигитрија, Жича, XIV век

У поступцима израде фигура ариљске Богородице Одигитрије и жичке Богородице Страсне, осим што је примењено скоро истоветно оквирно пропорционисање, видно је и јединствено размештање нимбова као и постављање Христове десне ноге око 10. подеока. Разлике које се при томе јављају последица су другачијег иконографског типа једне и друге представе. Занимљиво је уз ово напоменути да у тако важном елементу као што је положај нимбова Богородице и малог Христа у представама типа Одигитрије ариљски и жички примери не показују јединствено решење.

Значајне сличности се могу запазити и у поступку пропорционисања лика Христа Спаса у Ариљу и Жичи, с тим што су и поједини елементи у размеравању фигуре допојасног дела видно усклађени (сл. 19, 20). Положај корена носа у односу на центар нимба, величина носа као и висина и ширина главе у оба случаја указују на јединствену схему, што се тешко може тумачити као случајна појава. Када се томе дода и положај десне руке између 7. и 8, леве руке на 9, као и положај појаса између 7. и 9. подеока, стиче се целовитији утисак о највероватније јединственом пореклу ових поступака размеравања.

Међутим, највиши степен блискости у примени пропорцијских схема налазимо у поступку размеравања фигура Богородице у



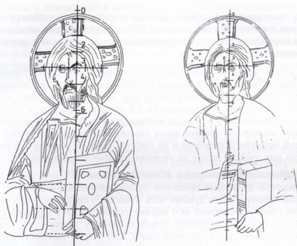


Слика 17.

Краљ Милутин, Свети Ахилије, Ариље, 1296.

Слика 18.

Арханђео Михаило, Жича, XIV век



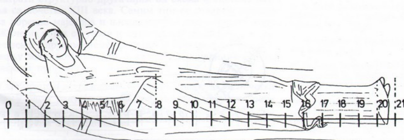
Слика 19.

Христос Спас, Свети Ахилије, Ариље, 1296.

Слика 20.

Христос Спас, Жича, XIV век

сценама *Успења* у Ариљу и Жичи (сл. 21, 22). Сем што се дужина обе фигуре може самерити са 21 четвртином нимба и што се у дужини тела у оба случаја налази по 9 глава, и остали елементи детаљног пропорционисања су скоро једнаки. У оба примера Богородичине шаке почињу са 8. подеоком, док се набори горње хаљине налазе између 16. и 18. подеока. При томе је од посебног значаја чињеница да се на овако утврђене пропорције не наилази у сцени *Успења* у Богородици Перивлепти у Охриду нити у другим примерима српског сликарства XIII века. Чак ни старији примери у византијском сликарству из Курбинова и охридске Свете Софије не показују сличности са овом схемом. Утолико је, чини се, и значај истоветности ових примера већи.



Слика 21.

Богородица из сцене Успења, Свети Ахилије, Ариље, 1296.

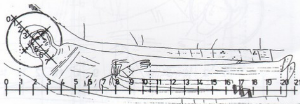
На постојање структурних разлика између новијег сликарства Жиче и онога из првих деценија XIII века указују и анализе схема коришћених при пропорционисању глава у једном и другом живопису.

И поред великих оштећења, на појединим ликовима старијег сликарства могуће је утврдити постојање схеме по којој дужина носа износи 1/6 пречника нимба (сл. 23). И висина глава је у овим примерима размеравана са 3,5 дужина носа, док је његов корен постављен у линију са центром нимба. Чини се да је у старијем сликарству жичког наоса ова схема била преовлађујућа, а њена примена је утврђена и на лику св. Николе, чиме се ова фигура још чвршће везује за својства првобитног живописа.

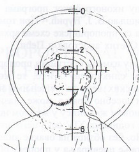
У обновљеном сликарству Жиче са почетка XIV века јасно су приметни другачији приступи пропорционисању ликова. И у оним примерима где дужина носа износи 1/6 пречника нимба висина главе је размерена са 4 његове дужине (сл. 24). Пропорционисање глава је уобичајено извођено помоћу дужине носа која представља 1/7 и 1/8 пречника нимба, што је врло чест поступак и у живопису охридске Богородице Перивлепте, Светих апостола у Пећи из око 1300. године и Ариља. Из тих разлога се само на основу пропорционисања глава ретко могу тачно пратити везе које жички примери могу имати са решењима из ових или других споменика. Стога је ове анализе најисправније користити као контролне и допунске, а везане за истраживања пропорцијских схема целокупне фигуре или других, пре свега, ликовних и иконографских одлика сликарства. У том смислу је значајно указати на изразиту сличност пропорцијских схема глава Христа из сцене *Причешћа айосшола вином* из охридске Перивлепте и жичког *Усйења*, с обзиром на то да је ова последња у неким стилским анализама истакнута као дело једног од охридских мајстора (сл. 25, 26).[13]

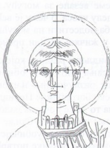
Спроведене анализе на обновљеном живопису Жиче с почетка XIV века показују да се по пропорцијској структури самостојеће

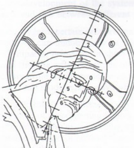
[13] С. Радојчић, *нав. дело*, 96; о иконографској блискости представа Богородичине душе са крилцима у Богородици Перивлепти и Жичи, в. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело*, 158.

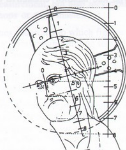


Слика 22.
Богородица из сцене Усйења, Жича, XIV век









Слика 23.
Св. Тома, јужна йевница, Жича, XIII век

Слика 24.
Св. Димишрије, Жича, XIV век

Слика 25.
Хрисшос из сцене Причешћа айосшола вином, Богородица Перивлейша у Охриду, 1295.

Слика 26.
Хрисшос из сцене Усйења, Жича, XIV век

фигуре битно разликују од оних које припадају сликарству XIII века. Другачија концепција пропорционисања у млађем сликарству је, по свему судећи, последица високог степена самосталности сликара у поступку обнављања пострадалог живописа. При томе је највероватније праћен само првобитни распоред фигура. Међутим, с обзиром на то да су сликари у великој мери у обликовању фигура одступили од старијих примера и применили своје поступке и схеме, може се оправдано поставити и питање везано за мање или веће напуштање појединих делова старе схеме иконографског програма или композиције.

Нека ранија истраживања жичког живописа показала су да се, за сада, са великом сигурношћу може говорити о поштовању старе композиционе схеме у сцени *Усйења,* али, са вероватним променама у пропорционисању појединих ликова, и фигуре Богородице.[14]

У поступку размеравања висина зона утврђено је да доњи појасеви углавном прате првобитно решење, али да се у вишим зонама поткуполног простора јавља њихово умножавање, што није особеност живописа из прве половине XIII века.[15] Питање примене нове концепције у овом поступку отвара неумитно и одређене

/14/ В. Мако, *нав. дело,* 131.

/15/ *Исшо,* 72, 73.

проблеме везане за могућу промену иконографског програма у овом делу наоса, о чему је већ размишљао В. Ј. Ђурић.[16] При томе се треба подсетити на могућност да су пропорцијске схеме архијереја у жичкој апсиди пренете из Светих апостола у Пећи.

Јасно видљиве разлике које се јављају између поступака пропорционисања фигура у обновљеном сликарству Жиче, те могућност разлучивања њихових блиских веза са решењима из охридске Богородице Перивлепте и посебно Ариља, може указивати на то да се почетак радова на новом живопису у жичком наосу може сместити и ближе првим годинама XIV века него што је то до данас било уобичајено.[17] Но, без обзира на овакве дилеме, приказане разлике потврђују стање превирања у процесу обликовања и усклађивања сликарских поступака са почетка XIV века у Србији и када се ради о концепцијама пропорционисања фигура као важног елемента стила.

/16/ О могућем утицају иконографског програма у горњим деловима поткуполног простора Светих апостола у Пећи на обновљено сликарство у Жичи, в. В. Ђурић, *Свети Сава,* 253; idem, *La Peinture,* 162, 163.

/17/ Датовање обнове живописа у Жичи у прве године XIV века већ је у литератури присутно — М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *нав. дело,* 168; нека мишљења о ранијем датовању овога живописа износи и Г. Суботић, *нав. дело,* 36; при томе се указује и на блиске везе овога и сликарства из последње деценије XIII века.

Vladimir MAKO

PROPORTIONAL MEASURING OF FIGURES AND THE PROTOTYPES OF THE 14TH CENTURY PAINTINGS IN THE NAOS OF ŽIČA

Research in the field of proportioning figures in Serbian medieval art completed up to the present time has pointed to the possibility of following, by means of the analyses of this painting procedure, not only some processes in the development of the system of measurement, but also inevitable impacts and ties between different workshops or even masters.

In this regard, certain proportional schemes according to which figures were produced can undoubtedly be taken as a certain sign pointing to such ties and impacts, primarily in short periods of time. In that, we should bear in mind that the artistic features of creations do not necessarily always have a decisive role in comparative analyses due to the unique basic procedure in which the module and ways of its applications are determined.

The aforementioned elements of the general procedure can be identified in the procedure of proportioning figures in Žiča paintings dating from the start of the 14th century. Apart from being used as the basic value for measuring the height and position of parts of figures, a quarter of the diameter of the nimbus is applied to the vertical axis, which is a customary procedure undertaken from the previous Byzantine and Serbian painting. A more detailed proportioning of heads was carried out by making use of the length of the nose as a segment of the size of the nimbus's diameter. In this procedure, the length of the head was singled out as an indirect element of figure proportioning.

Apart from the uniqueness in the general procedure of measurement of the height of figures and the position of their parts, a more deatiled analysis points to certain differences in schemes. To be true, they are not so big, but in some instances they testify to the existence of different traditions in the procedure of proportioning, which confirms the possibility that a number of painters had been engaged in the renovation of frescoes in Žiča.

The applied procedures of figure proportioning in the naos of Žiča were utilized in all epochs of medieval Byzantine and Serbian art, therefore belonging to customary examples. However, what makes them interesting is the fact that they depart from proportional schemes applied in the painting of figures in the south choir, on the layer dating from the first decades of the 13th century.

The differences in the procedures of proportioning figures painted at the beginning of the 13th and 14th centuries being registered, the question of the origin of the scheme applied to the renovated paintings in Žiča necessarily arises. Besides this, we should not disregard the fact that the application of different conceptions of figure proportioning within one compositional whole was not unusual in medieval Serbian painting, as well as that of the first decades of the 13th century.

This could have been the case with the frescoes in the naos of Žiča, if we accept the thesis that painters from the start of the 14th century followed old painting models to the smallest detail. In that case, however, there is a discrepancy between the formerly highly valued frescoes in the choirs and the possibility that they may have been painted by an assistant, for in that case the chief painter would have created the majority of frescoes in the naos in which the figures are proportioned in a different manner. Such a possibility is challanged by the characteristics of the scheme of proportions utilized in the painting of the figures of the Apostles Peter and Paul in the portico of the tower, undoubtedly belonging to the iconography dating from the end of the 13th and the beginning of the 14th centuries. It can be assumed with great certainty that in proportioning these figures the painter, in this case not obliged to follow old models, applied his own scheme of proportions, belonging by its character to the renewed murals.

If we accept the formerly outlined arguments, the renewed painting in the naos of Žiča can be considered, at least as regards the proportioning of figures, to be structurally new in relation to the schemes and systems of measurement from the beginning of the 13th century. This opens the issue of the origin of artists and their possible engagements on the decoration of churches before the renovation of Žiča, wherefrom the models were undertaken, as well as the degree to which old solutions were followed in the other elements of this painting, primarily in the measurement of zones, composition, and, in the end, the particular sections of the iconographic programme.

In certain figures appearing on the frescoes in the Virgin of Peribleptos in Ohrid it is possible to discern the schemes of proportions almost identical with some examples from Žiča. These figures have a nimbus whose diameter is 1/6 of the height of the zone. Their height is measured by 21 quarters of the nimbus's diameter, while the height of the head is 8 and 8.5 times contained in the body. We should keep in mind that not all the figures from this Ohrid church are measured according to this scheme, so that they considerably differ in that aspect.

The detailed measurement of certain figures in Peribleptos and Žiča reveal conspicuous similarities. They are also visible in some figures which are not proportionated in this manner.

However, the schemes of proportions of some other figures in the frescoes of the naos in Žiča do not display similarities with the examples from the Virgin of Peribleptos in Ohrid.

In the main, this group includes archpriests painted in the apse whose proportional structure departs from most of other solutions applied in the 13th century. It is interesting that the scheme of proportions used here is almost identical with that from the Holy Apostles in Peć, and that after Žiča it was utilized in painting the images of the holy fathers in the King's church in Studenica. The relation between the length of the head and the body of these figures was enlarged to 1 : 9.

The typical elongated quality of the figures in Žiča, sometimes ranging up to 23 quarters of the diameter of the nimbus along the vertical numerical division, may have possibly rested on the solutions applied by some artists from Michael Astrapas' workshop in painting the figures in the lower portion of the west nave in the Holy Apostles in Peć around 1300. Certain elements of the schemes utilized in Žiča were already united here in a clear system.

The renewed murals in the naos comprise a large group of figures in which the relation between the body and the head is 1 : 9 and 1 : 10, the fact we

have already pointed to while discussing the figures of the archpriests in the apse of Žiča. The uniqueness of these proportions results from the fact that they have not been perceived on the figures in the Virgin of Peribleptos in Ohrid or the fresco-paintings in the Holy Apostles in Peć dating from around 1300. However, they were customarily applied to the fresco decoration of another grand monument from the end of the 13th century — that of Arilje.

On the murals in Dragutin's endowment, individual standing figures are, as a rule, of elongated proportions, so that in most cases their length can be divided by more than 22 quarters of the nimbus. The number of heads contained in the body is enlarged, and frequently amounts to 9 or 9.5. These proportions are closest to the figures on the west wall of the naos in Žiča, some images from the altar space, the Virgin Hodeghetria, as well as the representation of the Virgin of the Passion on the south-west pilaster. The similar procedures of detailed measurement were applied to certain figures in both monuments.

The analyses of schemes utilized in the proportioning of heads in more recent paintings in Žiča and those from the first decades of the 13th century point to structural differences.

The analysis of the paintings in Žiča restored at the beginning of the 14th century has shown that the structure of the proportions of individual standing figures considerably differ from those characterizing thirteenth-century paintings. In all probability, a different conception of proportioning is a consequence of the high degree of the painter's independence in restoring the destroyed murals. Most probably, only the original disposition of figures was followed in that procedure. However, in view of the fact that in modelling figures painters greatly departed from former examples and applied their own procedures and schemes, we are justified in raising the issue pertaining to a greater or lesser departure from certain parts of the old scheme of the iconographic programme or composition.

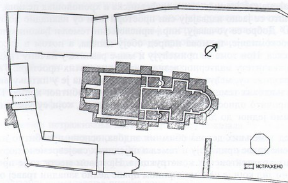
Clearly visible differences between the procedure of figure proportioning in the renewed paintings in Žiča, and the possibility to identify their close ties with the solutions from the Virgin of Peribleptos in Ohrid, and the church in Arilje in particular, suggest that works on new paintings in the naos of Žiča probably commenced in the first years of the 14th century, sooner than was generally thought up to the present time. Nevertheless, in spite of these dilemmas, the outlined differences testify that the fluctuation in the formation and of painting procedures and their harmonizing in Serbia at the beginning of the 14th century was also present in the conceptions of figure proportioning as an important element of style.

Душица МИНИЋ

АРХЕОЛОШКИ ПОДАЦИ О МАНАСТИРУ ЖИЧИ

Систематска археолошка истраживања цркве Светог Спаса у Жичи обављена су у времену од 1989. до 1991. године, у оквиру санационих и конзерваторских радова.[1] Због максималног прилагођавања постојећем пројекту, она су првенствено била усмерена на испитивање темеља грађевине и на откривање и регистровање свих појава и налаза потребних како за текуће конзерваторске захвате тако и за проучавање објекта у целини. Стога су се ограничила на унутрашњи простор цркве и на узани појас са њених спољашњих страна. Изван овога обима постављене су само две сонде: једна јужно од апсиде, у правцу садашњег оградног зида порте, а друга испред главне манастирске капије (сл. 1). На многим местима се, међутим, већ ранијих година копало, некада из оправданих разлога а некада и из радозналости. Поред кратких писаних саопштења, о појединим радовима сведочи и прекопано земљиште са испреметаним слојевима и подацима често умањене вредности.[2]

Најновијим археолошким радовима унутрашњост цркве је истражена у целости, системом континуираних сонди, а на исти начин су откривени и темељи, целом дужином и са обе стране. Резултати добијени таквим поступком рада од вишеструког су значаја. Једни су већ искоришћени приликом обнове цркве, други током санационих радова, следећи су пружили нове и драгоцене ве-



Слика 1.

Основа манастира са археолошки истраженим површинама (документација Завода за заштиту споменика културе у Краљеву, цртежи у тексту Н. Пајевић)

/1/ О. Вукадин, *Археолошка ископавања цркве св. Спаса у манастиру Жичи,* Рашка баштина 3 (Краљево 1988) 283–284. Археолошка истраживања су обављена у организацији Завода за заштиту споменика културе у Краљеву, а конзерваторски радови према пројекту Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду — М. Чанак-Медић, *Сажет преглед радова на Спасовој цркви у Жичи 1988–1994,* Гласник Друштва конзерватора Србије 19 (Београд 1995) 79–82.

/2/ Прве податке о већ прекопаним деловима унутрашњег простора цркве пружа В. Петковић, приликом публиковања резултата сопствених ископавања. — В. Петковић, *Жича,* Старинар I (Београд 1906) 141, 142, 156; исти, *Жича,* Старинар II (Београд 1907) нап. на стр. 121; М. Васић, *Жича и Лазарица,* Београд 1928, 45; исти, *Митрополит Захарије и Жичина припрата,* Прилози КЈИФ V (Београд 1925) 218–222; М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 54.

сти о најстаријем зидном сликарству Жиче, а неки су само потврдили или у извесној мери кориговали постојећа сазнања. Ови последњи су данас сасвим поуздани, јер су свестрано документовани и зато су се врло брзо нашли у најновијој публикацији о Жичи.[3]

Када су у питању темељи цркве, показало се нпр. да су њени градитељи добро проценили и зналачки искористили сва својства чврсте, глиновите и константно влажне здравице у којој је доста шљунка и природне калцинације. Зато су их плитко укопавали и прилично немарно зидали. Темељни делови зидова су високи у просеку око 0,50–0,60 m, а само у пределу бочних тремова и апсиде достижу висину и до 0,70–0,80 m. Са спољашње стране они праве стопу широку око 0,10–0,15 m, или су у истој равни са зидом, док је на унутрашњој страни стопа јаче изражена. Некада је широка и до 0,36 m, као нпр. на бочним странама унутрашње припрате.

Темељи су зидани скоро уједначено, од крупних речних облутака уз употребу мање количине ломљеног камена, и са везивом од кречног малтера са песком. Понегде је камен обилно заливан малтером као на централној апсиди и у пределу обе капеле, док је на бочним странама певница недовољно коришћен, због чега се поједини облуци слободно крећу у лежиштима. И поред тога, на темељима се не запажају било каква оштећења, чак ни на оним местима где су у горњим зонама зидова констатоване веће напрслине, настале као последица последњег земљотреса.[4]

У оквиру систематски истраженог терена нису установљени остаци старијег култног објекта, нити је било других налаза који временски претходе настанку цркве Светог Спаса.[5] Темељи храма су укопани у археолошки стерилно земљиште, а изгледа да је и целокупан манастирски комплекс заснован на простору на коме до тада није било сталног живота. На таквом терену црква је изграђена као јединствена и грађевинска и хронолошка целина, с тим што се јасно издвајају сви простори који су накнадно дозидани.[6] Добро се уочавају, нпр., прислоњени темељи ђаконикона и проскомидије, тремова испред обеју капела, а потом и егзонартекса. При томе се примећују и мање разлике у начину градње и квалитету малтерног везива свих придодатих простора. Такве разлике су, међутим, далеко изразитије када је у питању висина њихових темеља у односу на темеље првобитног храма. То се нарочито односи на тремове испред капела, који су урађени од само једног до два реда камена (сл. 5).

Поред темељних делова обимних зидова, основи првобитно изграђене цркве припадају и темељи појединих својевремено порушених архитектонских конструкција. На првом месту то је преградни зид који је целом ширином цркве делио западни травеј од припрате и који је порушен, како се раније сматрало, убрзо по завршетку грађевине, односно по изградњи егзонартекса.[7] Пошто је овога пута његов темељ откривен целом дужином, констатовано је да се крајевима везује за темеље капела и да се пружа у континуитету. Као и код обимних зидова, и он је од речног

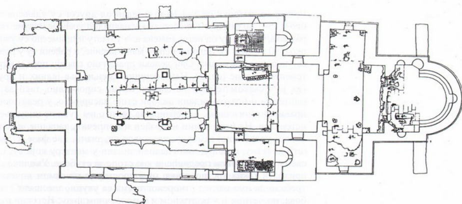
/3/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, Архитектура прве половине XIII века I, Београд 1995, 15 и даље. Подаци су преузети из завршног извештаја са теренских истраживања.

/4/ М. Чанак-Медић, *Сажет преглед радова*, 79–81.

/5/ Ђ. Бошковић — М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења XV (Београд 1983) 10. Жича је овде сврстана у цркве настале на темељима старијих црквених објеката.

/6/ О хронологији изградње цркве: М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *op. cit.*, 89, 90.

/7/ *Исто*, 64 и нап. 12.



Слика 2.
Основа цркве Светог Спаса и ситуација после археолошких ископавања

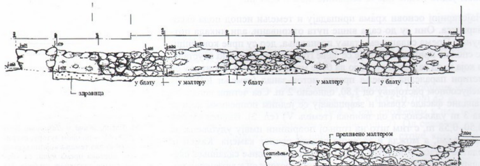
камена и малтера, висок око 0,60 m и широк 1,15–1,20 m. На средини, на месту где је надземна зона порушена, трагови портала се нису сачували. Затечена површина темеља ту је тако заравњена да се не запажа ни место на коме је морао да стоји камени праг. На крајевима, где су зидови остављени као истурени пиластри, изнова су озидане чеоне површине ситнијим каменом и знатно бељим малтером. Малтер је тада прешао и преко круне преосталих темеља порушеног зида и надовезао се на подну подлогу у припрати, урађену од малтера исте боје и квалитета. Подлога је сачувана у североисточном углу припрате, заједно са отиском једне подне плоче величине 0,32 × 0,51 m.

Најстаријој основи храма припадају и темељи испод пода ексонартекса. Они су до сада више пута откривани, али никада потпуно.[8] Према садашњем стању познавања, део су прве концепције спољне припрате, од чије се даље градње својевремено одустало, и која је од садашње требало да буде мања и без куле. У питању су четири паралелна темеља правца исток–запад (темељи I–IV), на међусобном растојању од 1,80, односно 2 m. Сва четири полазе од западне фасаде храма и завршавају се једним попречним који је на 3 m удаљености од звоника (темељ V) (сл. 2). Високи су око 0,50–0,58 m, с тим што на горњој површини имају удубљења за још један, а можда и за више редова речног камена. Камен је одатле насилно повађен, било приликом изградње садашњег ексонартекса или у новије време, у току постављања затеченог пода. Стога је непознато до које се висине стигло приликом зидања, и да ли су тада урађени само темељи или се отпочело и са надземним деловима цркве. При томе је једна ствар измакла оку претходних истраживача. Темељи, наиме, нису грађени континуирано, као целина, већ се сваки састоји од две врсте различито озиданих делова. Једни су од крупних речних облутака везаних

/8/ М. Васић, *Жича и Лазарица,* Београд 1928, 45 — по овом аутору, откривена су само два темеља која полазе од западног портала према кули, са унутрашње стране садашњих стубаца. На цртежу који доноси Ђ. Бошковић налазе се четири: М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело,* 62 и нап. 5 (основа цркве са темељима откопаним 1926. године). Последњи пут су откривени приликом постављања најновијег пода у ексонартексу, али о томе нема писаних података.

малтером, широки су 1–1,10 m и један од другог су удаљени за око 0,85–1,40 m. Други представљају накнадно урађене испуне тих размака, зидани су од истог камена али у блату и приметно су ужи, око 0,90 m. Они су уједно и нешто мање висине, и рађени су у рову са укошеним странама. Ови делови практично спајају прве у исте темељне целине (сл. 3). Наизменично смењивање једних и других је у сваком темељу на сличан начин спроведено, тако да и малтером и блатом зидани делови стоје наспрамно, у релативно правилним низовима, без обзира на то што им дужине нису увек истоветне. На исти начин је урађен и попречни, западни темељ. У овој првобитној замисли, постојале су, значи, две фазе, с тим што почетну, старију, чине делови зидани у малтеру који су, по свему судећи, били предвиђени као стопе за стубове. Уколико се прихвати таква претпоставка, овај простор је на самом почетку требало да има изглед отвореног трема са укупно шеснаест стубова, по четири и у подужном и у попречном низу. Источни низ би у том случају био прислоњен уз западну фасаду постојеће цркве.[9] Од такве концепције се, очигледно, врло брзо одустало па су урађени и делови од камена у блату. Тек када су темељи постали целовити, настављено је са даљим зидањем, и то целом дужином у малтеру. Тако се и изнад испуна спојених блатом налази ред облутака са малтерним везивом. У исто време су изграђени и бочни темељи садашњег егзонартекса, али само у дужини постојећих средишњих, тако да је сада, у овој другој фази, припрата замишљена као затворен простор, у садашњој ширини али и даље у истој дужини и без куле. За западни обимни зид искоришћен је стари, попречни темељ (темељ V) који је са обе стране продужен. Сачуван је само северни продужетак чија је ширина 0,80 m и висина 0,25 m, и који је за око 0,15 m плиће укопан (те-

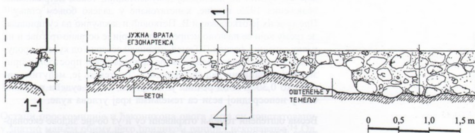
/9/ Спољашња припрата би у том случају била донекле слична припратама у Сопоћанима и Богородици Љевишкој, с тим што су оне од почетка имале звоник — О. Кандић, *Првобитни облик спољне припрате са звоником у Сопоћанима,* Саопштења XX–XXI (Београд 1988/89) 43 и даље.



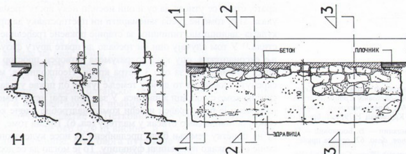
Слика 3.
Темељ I у егзонартексу, јужни изглед, и темељ V (од темеља I до II), западни изглед

мељ Va). Он је на крају везан за темељ северног зида садашњег ексонартекса. Јужни продужетак је уништен касније укопаним гробовима, а на месту где се спајао са темељом јужног зида ексонартекса уочава се само оштећење (сл. 4).

Пошто је и ова концепција напуштена, садашњи ексонартекс, који је овога пута са кулом, представља, значи, не друго већ треће решење, са којим се коначно стигло до краја. Између прва два покушаја очигледно није било временског размака, јер су измене прављене у току зидања. Између другог и трећег такав је размак морао да постоји; међутим, то на терену није могло да се установи. На нивоу поменутих темеља није било археолошког материјала већ само слој чисте прашинасте земље, насуте пре постављања дебеле цементне подлоге за затечени под. Уколико је оваквих налаза некада и било, током ранијих ископавања су разнети. Овога пута једино су у југоисточном углу садашњег ексонартекса откривени фрагментовани глеђосани крчаг и врх једне гвоздене стреле, али не у оквиру културног слоја већ у некој врсти мањег укопа (Т. I, 1–2). По облику, фактури и орнаментици, кр-



Слика 4.
Темељ јужног зида садашњег ексонартекса, изглед са унутрашње стране



Слика 5.
Темељ јужног зида јужне капеле (десно) и трема (лево), спољашњи изглед

чаг је аналоган керамичком посуђу XIV века, које је присутно на многим нашим средњовековним насељима, претежно градског типа.[10] На истим насељима се наилази и на сличне стреле, па су оба предмета, значи, могла да буду закопана негде током XIV века, у под већ постојеће спољне припрате.

Приликом зидања садашњег ексонартекса, стари темељи су занемарени. Нису искоришћени чак ни као ослонци за ступце у новој припрати, јер су темељне стопе стубаца уз њих само прислоњене и спојене малтером. У време претходних конзерваторских радова на цркви, ове стопе су у горњим деловима президане у цементном малтеру.

Цементном облогом покривени су и темељи куле–звоника тако да се њена веза са ексонартексом овога пута није видела. Истом облогом пресечена је и веза западних углова куле са темељима који се налазе са њене спољашње стране. Они су од ломљеног жућкастобелог кречњака, по чему се разликују од осталих темеља цркве. Образују масе неправилних ивица, високе око 0,40–0,60 m, које су, судећи по постојећој документацији, током истраживања обављених 1926. године, констатоване у далеко бољем стању.[11] Пре тога их је откопавао и В. Петковић и закључио да су припадале трему који се налазио испред куле и који је оставио трагове и на њеној западној фасади.[12] Темељ откривен северно од куле, у продужетку северног зида цркве, такође припада некој просторији призиданој уз западни зид ексонартекса. Тај темељ је, међутим, висок око 0,30 m и од речних је облутака, па је, судећи по томе, био у непосредној вези са темељима крај углова куле.

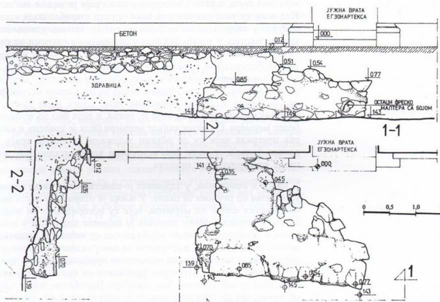
Веома оштећени темељи откривени су и уз бочне зидове ексонартекса. Као и они испред куле, и ови су у великој мери већ нестали, заједно са културним слојем који се уз њих могао да формира. На појединим местима су сасвим уништени укопавањем гробова, па се не виде ни облик ни величина простора које затварају. Имајући у виду њихов однос према вратима у северном и јужном зиду припрате, стиче се утисак да су и они носили неку врсту трема испред улаза. При томе не треба занемарити ни претпоставку да припадају кулама–звоницима, типичним за старије црквене грађевине рашког стила.[13] У том случају они би требало да прате другу фазу изградње ексонартекса, ону која подразумева затворен простор у данашњој ширини, али за око 3 метра краћи. Неопходно је, међутим, скренути пажњу на то да је у темеље јужно од цркве узидан комад сиге на коме су остаци живописа. У западни крај истог темеља својевремено је био уграђен и већи комад надгробне плоче која је за собом оставила само отисак у малтеру (сл. 6). Према томе, уколико су на почетку темељи били предвиђени да носе куле–звонике, касније су свакако променили функцију. То је могло да се деси у време неке веће обнове храма, односно после јачег оштећења на унутрашњим странама зидова, када је из цркве, заједно са шутом, избачен и комад сиге са фреско-малтером, и употребљен као сполија.

/10/ М. Бајаловић Хаџи-Пешић, *Керамика у средњовековној Србији*, Београд 1981, 60–63; *Средњовековни Сталаћ* (каталог), Крушевац 1979, кат. бр. 21.

/11/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 62, основа цркве.

/12/ В. Петковић, *Жича*, Старинар I (Београд 1906) 145.

/13/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 32.



Слика 6.

Темељи испред јужних врата ексонартекса; основа, изглед и пресек

Остаци проскомидије и ђаконикона овога пута су констатовани у знатно мањем обиму него приликом ранијих ископавања.[14] Од оба простора сачували су се само темељи источних зидова, дужине 3,10 m и ширине 1,15–1,20 m. Темељи су од речног камена заливеног малтером и призидани су уз цркву. На крајевима се правилно завршавају, без икаквих трагова бочних зидова просторија. Темељ проскомидије је висок 0,70 m, а ђаконикона само 0,30 m, што је необично с обзиром на то да су свакако оба настала у исто време. Разлику у висини би стога требало објаснити већим падом земљишта на северној страни и потребом да се северно раме апсиде на овај начин подухвати и осигура. Није искључено да су поменути темељи, а нарочито северни, најпре били предвиђени за неку врсту контрафора, а да су тек затим искоришћени за бочна одељења олтарског простора. Тиме би се уједно објаснили и њихови потпуно правилно завршени крајеви. Уз то треба поменути и податке В. Петковића да су темељи проскомидије веома плитки, око 0,20 m висине, и да крај темеља прелази преко једне гробнице, што овога пута није уочено.[15] Вероватно се то односи на северни темељ који данас више не постоји.

У унутрашњости цркве, у наосу, певницама и у апсиди, садашњи под од камених плоча лежи преко нивелирајућег слоја песка, зе-

/14/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 74, 75 и нап. 23.

/15/ В. Петковић, *Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис*, Београд 1912, 12.

мље или шута, а испод тога је здравица која је махом интактна. Над њом су местимично видљиви остаци старијег пода који се сачувао у виду подлоге урађене од ситног камена утопљеног у кречни малтер. У таквој подлози у певницама су отисци од камених плоча величине 25–28 × 30 cm и 33 × 30 cm, док су уз северни зид поткуполног простора, у близини источног пиластра, нађени делови мермерне плоче у првобитном положају. Плоча се ослања на темељну стопу зида и тачно до ње допиру остаци фреско осликане малтерне површине зида. Стога нема сумње да припада најстаријем поду који је, значи, и тада био од жућкастобелог мермера. Од истог таквог мермера била је урађена и олтарска преграда чији су се остаци задржали на самом крају источног травеја, у виду фрагментоване хоризонтално положене греде четвороугаоног пресека.

У наосу и певницама, у здравици је констатовано више овалних удубљења од стубова за скеле. У њима је откривено доста фрагментованих плоча од мермера, које су искоришћене за подглављивање стубова. Међу плочама је највише подних, а у поткуполном простору у таквим удубљењима су нађени и делови амвонске розете, који су послужили за њену садашњу реконструкцију.[16] Скела је постављена половином прошлог столећа, приликом обнове цркве, а мермерни фрагменти су тада покупљени са пода који је већ увелико био оштећен. Првобитни под у цркви се, значи, све до тада није мењао. У међувремену су, вероватно, вршене само поправке на местима јачих оштећења. Приликом једне од таквих интервенција у северозападни део наоса је доспео фрагменат зелено глеђосане керамичке зделе, која по облику и начину израде одговара посуђу XVII–XVIII века (Т. I, 6).[17]

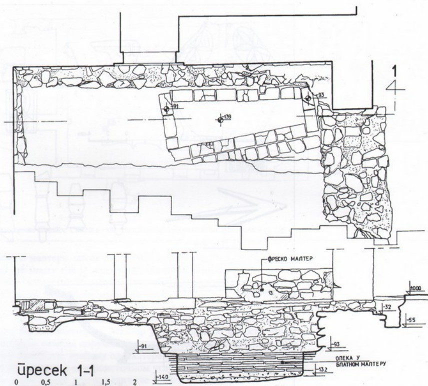
Веће поправке подне површине констатоване су и у олтарском простору. Непосредно иза линије олтарске преграде, у малтерној подлози су откривени трагови неколико крупних камених плоча неправилног четвороугаоног облика, којима је испуњено неко веће оштећење постојећег пода. Следећи под је постављен тек средином прошлог века и у њега је, као сполија, уграђен надгробни споменик са уклесаном розетом на источном крају. Претходно је извршена нивелација, насипањем ситног малтерног шута који је сакупљен у цркви. Поред фрагмената фресака, у њему су нађени шест коштаних стубића од балустре са црквеног намештаја, део седефне оплате дрвеног крста на којој је урезана допојасна представа светитеља и фрагменат стакленог кандила (Т. I, 3–5). Плочица од седефа је оквирно из XVII–XVIII века, када ова врста материјала почиње интензивније да се употребљава, између осталог и при изради крстова.[18] Коштани стубићи рађени токарењем коришћени су, међутим, у овакном облику веома дуго, почев већ од XIII–XIV, па током целог средњег века.[19] Слична ситуација је и са стакленим кандилима чији се облик, такође, вековима није мењао. Оваква конична кандила су нпр. у средњовековном Трговишту на основу услова налаза датована у XV век, у Раваници је једно нађено заједно са бронзаним свећњаком XVII

/16/ М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 65.

/17/ Г. Марјановић-Вујовић, *Кућа из друге половине XVII века откопана у утврђеном подграђу Београдског града — доњем граду*, Годишњак града Београда XX (Београд 1973) 208, 210, т. II.

/18/ В. Хан, *Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију умјетност код Срба*, Зборник Музеја примењене уметности 5 (Београд 1959) 64; Д. Миловановић, *Крстови*, Београд 1993, кат. бр. 315, 317, 329–331; А. Маргос, *Късносредновековните църкви св. Димитър и св. Никола в село Пороище, Разградско*, Известия на Народния музей Варна 22/37 (Варна 1986) 127 — у гробу 17 крст са седефном оплатом нађен је заједно са четири комада турског новца из XVIII века.

/19/ В. Хан, *Профани намештај на нашој средњовековној фресци*, Зборник Музеја примењене уметности 1 (Београд 1955) 41–44.

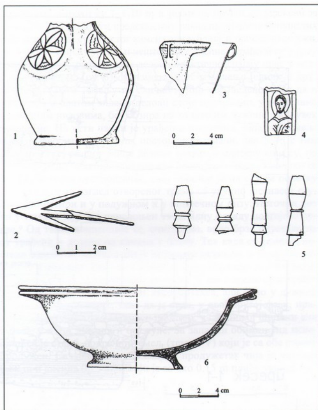


Слика 7.
Гробница архиепископа Јевстатија I (1279–1286) у североисточном углу унутрашње припрате

века, док је у Жичи фрагменат истог таквог кандила откривен у јами II заједно са фрескама и керамичким посудама, које су ту похрањене на самом почетку XIV века.[20] У слоју нанетог шута нађен је и мали, нечитак турски новчић, пробушен и ношен као привесак. Он уједно показује да је слој шута садржавао предмете различите намене, који су можда и хронолошки неуједначени.

Изгледа да се одувек уважавала чињеница да је црква Св. Спаса саборна и да је подигнута као седиште архиепископије у коме се, између осталог, обављало крунисање државних и верских поглавара, па се у њој током средњег века није сахрањивало. У првобитном храму није констатован ниједан слободно укопани гроб. Једину средњовековну сахрану представља гробница у североисточном углу старе припрате. Према вестима Данила II, у њој је био сахрањен архиепископ Јевстатије I, „у мраморној

/20/ Д. Минић, *Боца и кандила од стакла из цркве III у Трговишту*, Новопазарски зборник 13 (Нови Пазар 1989) 63–67; О. Вукадин, *Две јаме у цркви Св. Спаса у Жичи*, рад у овом зборнику; за податке о налазима из Раванице захвалност дугујем Д. Мадасу, археологу Завода за заштиту споменика културе у Крагујевцу.



Табла 1.

Предмети откривени у југоисточном углу ексонартекса (1, 2), у слоју шута у апсиди (3–5) и испод садашњег пода у наосу (6)

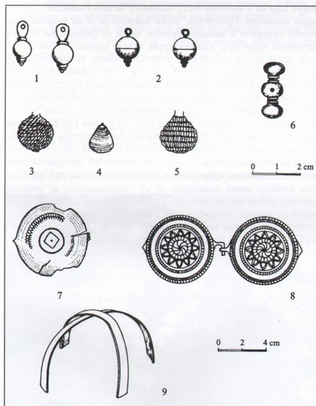
гробници коју је сам себи подигао за живота".[21] Гробница је правоугаона, унутрашњих димензија 2,15 × 0,45–0,70/0,42 m. Озидана је опекама величине 35 ×19/4–5 cm, сложеним у пет хоризонталних редова, са везивом од глине (сл. 7). Од северног зида припрате одмакнута је за ширину темељне стопе која на тој страни износи 0,36–0,38 m. Од унутрашње ивице гробнице до зида је слободан простор ширине око 0,65 m, довољан за саркофаг који се ту некада налазио. Како се сматра да саркофагу припадају фрагменти мермерног поклопца који су дуго стајали у црквеном дворишту, податак да је гробница од мермера без сумње се односи на надгробно обележје а не на озидану раку.[22]

Гробница је у више наврата отварана. Овога пута на њеном равном и непоплочаном дну нађени су делови полутрулог дрвета,

/21/ Архиепископ Данило и други, *Животи краљева и архиепископа српских* (издање Ђ. Даничић), Лондон 1972 (репринт) 314.

/22/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *op. cit.*, 25; Ф. Каниц, *Србија — земља и становништво 2,* Београд 1991, 14, 15.

мрке тканине са опшивом од срме и неколико поломљених костију скелета одрасле особе. Све је било сакупљено на западном крају, приликом последњег отварања.[23] У питању су свакако остаци неке касније сахране, у секундарно искоришћеном гробном месту, јер су мошти архиепископа Јевстатија I само неколико година по смрти извађене и пренете у Пећ.[24] Последњи пут гробница је одозго затворена попречно постављеним каменим плочама. Четири су од сивог пешчара са неправилно обрађеним површинама и можда представљају првобитне поклопнице, пета је мермерна са једним удубљењем за металну спојницу и изгледа да је од саркофага, а последња, на источном крају је подна, од светлосивог кречњака.[25]



Табла 2.
***Предмети са некрополе:** 1 (гроб 100), 3, 7 (гроб 49), 4 (гроб 11), 5 (гроб 116), 6 (гроб 112), 8 (гроб 93), 2, 9 (из слоја дислоцираних костију)*

/23/ В. Петковић, *Жича*, Старинар II (Београд 1907) 121 и нап. 13.

/24/ Архиепископ Данило и други, *нав. дело*, 318.

/25/ В. Петковић, *Манастир Жича, историја*, Београд 1911, 10, нап. 8.

У висини на којој је горња ивица гробнице, уз северни зид припрате су се сачували остаци два реда опека, један над другим, везани малтером. Опеке су се, у ствари, задржале само на узаном појасу изнад темељне стопе зида, од улаза у северну капелу па на исток до близу истуреног пиластра. Истоветне су са опекама којима је озидана гробница, што значи да су и једне и друге употребљене биле приближно у исто време. Изгледа да је са таква два реда опека био покривен широк простор, од гробнице све до зида, као подлога за полагање саркофага. Поплочање је уништено у току неких ранијих ископавања, што се види по насилно окресаним ивицама опека које су преостале. У нивоу доњег реда опека, у самом североисточном углу припрате, сачувала се већ поменута подна малтерна подлога са отиском четвороугаоне плоче која се у континуитету наставља на доњу нивелету президаног пиластра. Практично, то би значило да је до рушења зида између припрате и западног травеја, као и до формирања бочних истурених пиластара, дошло у време када је урађена гробница. Како је архиепископ Јевстатије I подигао гробницу за живота, док је био на челу архиепископије од 1279. до 1286. године, то овај термин означава и спајање припрате са наосом у исту просторну целину. Тиме се мења постојећа теза по којој је преградни зид порушен убрзо по изградњи ексонартекса, током тридесетих година XIII века, а самим тим и досадашње мишљење да је Сава I из катихумене могао да прати службу будућег архиепископа Арсенија I на целом простору храма.[26] С обзиром на то да су се такви закључци темељили на вестима Данила II, значи да поменутог преградног зида није било у његово време, а не и у време архиепископа Саве I.

/26/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело,* 89.



Слика 8.
Гробница у северној капели

Иако постоји мишљење да су обе капеле већ од почетка биле одређене као гробни простори, изгледа да су у те сврхе употребљене тек у новије време. У јужној је гробница ужичко-крушевачког владике Јоаникија Нешковића, који је ту сахрањен 1873. године. Гробница је пресведена, озидана је сигом са блатним везивом, и на западној страни има прилазну комору урађену од опека.[27] Заузима јужни део капеле, док у централном и северном није било никаквих укопа. На том простору здравица је била непоремећена. У северној капели су констатоване две гробнице, од којих она у северозападном углу припада епископу Корнелију, чије су мошти пренете из Крагујевца и овде положене 1962. године. Археолошки је истражена само друга, која заузима највећи део капеле, и која је у основи слична гробници Јоаникија Нешковића. Она је, међутим, знатно већа и озидана је искључиво опекама везаним глином. Такође је пресведена и са прилазном је комором на западној страни (сл. 8). У њој није било трагова сахране, већ је цео унутрашњи простор био испуњен песком. На дну, које је поплочано опеком, нађено је само неколико делова од дрвених, још увек добро очуваних дасака, и мањи број ексера индустријске производње. Судећи по свему, била је припремљена за сахрану која ту никада није обављена. Изгледа да је изграђена при крају прошлог или на почетку овог века, јер су опеке од којих је зидана идентичне онима помоћу којих је извршено зазиђивање улаза у гробницу Јоаникија Нешковића, када је отварана 1904. године. Ни у овој капели нису констатоване средњовековне сахране. Уколико их је и било, оне су уништене поменутим гробницама јер су обе дубоко укопане.

Ексонартекс је једини простор у цркви који је интензивније коришћен за сахрањивање. Ту је откривено више гробова који образују скоро правилне редове. Судећи по траговима дрвених дасака, по металним заковицама и по остацима тканина од одеће, претежно су из XVII–XIX века, из времена када је овај простор био у делимично порушеном стању и служио као предворје. Гробови су у великој мери оштетили темеље урађене за првобитну концепцију спољне припрате, а нарочито северни, од кога су преостали незнатни делови.

Најмасовније се сахрањивало на манастирском гробљу које се формирало око цркве. Некропола је пространа и нарочито се ширила према истоку где се спајала са гробљем око мале цркве посвећене апостолима Петру и Павлу. Истражена је на узаном појасу уз зидове храма, у просечној ширини од око 3 m. Ту је констатован велики број густо укопаних гробова, међу којима је сразмерно мало интактних. Већина је мање или више оштећена, а неки су и потпуно уништени, што се видело по мноштву дислоцираних и поломљених костију. То је последица дугог сахрањивања на истом простору, али су таквој ситуацији делимично допринела и поменута ранија ископавања која су се обављала претежно уз темеље цркве. Стога су стратиграфска запажања умногоме отежана, посебно при издвајању старијих укопа који су, по правилу, највише страдали.

/27/ Види: Д. Минић — О. Вукадин, *Гроб Јоаникија Нешковића у Жичи*, у овом зборнику.

Извесно је да се на гробљу сахрањивало више стотина година, приближно од настанка цркве па са извесним прекидима све до почетка овога столећа. Међутим, највећи број гробова временски не може да се одреди, на првом месту због недостатка карактеристичних гробних прилога. На то су утицали и погребни обичаји који се за све време коришћења некрополе нису битније мењали. На целој истраженој површини гробови су оријентисани у правцу запад–исток, са изузетком гроба 37 који је укопан непосредно уз западни зид ексонартекса и усмерен је по оси север–југ. Покојници су полагани у једноставне гробне раке, на леђима, са рукама на грудима или у пределу појаса. Повремено се око скелета налази по који камен као симболична ограда. Знатан број покојника укопан је у дрвеним сандуцима, и то су једине сахране за које се зна да су претежно млађе, из XVII–XIX века, као и оне у спољној припрати.

Малобројни налази из гробова махом су хронолошки неосетљиви. У оне који поједине сахране временски поуздано одређују спада једино новац кнеза Лазара, откривен у гробу 16. Засада, он уједно документује и најстарији ниво укопавања око цркве. Новац је стављен као обол, уз главу покојника, што представља стари пагански обичај који је црква толерисала дуго по пријему хришћанства.[28] На балканским просторима тај се обичај одржао током целог средњег века, а понегде и до данашњих дана.[29] У овим крајевима забележио га је Ф. Каниц приликом обиласка Жиче, где је чуо да се покојнику у гроб стављало и нешто новца „да би могао да се откупи".[30] Исту функцију обола имао је и новац угарског краља Жигмунда који је припадао неком уништеном гробу, јер је откривен међу дислоцираним костима.

Од укупно шест лоптастих дугмади која су служила за скопчавање одеће, два су откривена у гробу 100, у пределу врата скелета, а четири у слоју растурених гробова (Т. II, 1–2). Примерци из гроба 100 су од лошег сребра и израђени су ливењем, а остали су од танког квалитетног сребрног лима и састоје се од две калотасте хоризонтално спојене половине, са петљом на врху, с тим што су два при дну украшена купасто груписаним ситним гранулама. Оваква дугмад, без обзира на начин израде, спадају у честе налазе на средњовековним некрополама, а повремено су присутна и у оставама накита, јер су представљала и својеврстан украс на одећи. Првенствено су ипак имала практичну улогу и зато дуго нису мењала облик, почев од XIV до XVII и XVIII века.[31]

Сличног лоптастог облика су и дугмад из гробова 19 и 116, мада су израђена од памучног гајтана везаног у чвор, око кога је густо уплетен гајтан од срме (Т. II, 3, 5). Сличним поступком је израђено и крушколико дугме из гроба 11, с тим што је танком срмом обавијено на далеко једноставнији начин (Т. II, 4). У гробу 49 је заједно са оплетеним дугметом нађена и кружна плочица од сребрног лима са угравираним украсима, која је припадала појасној пафти, а из гроба 93 потиче једна цела пафта од бронзе (Т. II, 7–8). Њихово датовање у XVII–XVIII век на посредан начин временски опредељује и дугмад од гајтана.[32] Периоду XVII–XIX века

/28/ E. Kolnikova, *Obolus mrtvych vo včasnostredovekych hroboch na Slovensku*, Slovenska archeologia XV–1 (Bratislava 1967) 189–254.

/29/ В. Јовановић, *Прилози хронологији средњовековних некропола Југославије и Бугарске*, Balcanoslavica 6 (Прилеп 1977) 141–187 и Balcanoslavica 8 (Београд 1979) 115 и даље; Е. Шневајс, *Главни елементи сахрмних обичаја код Срба и Хрвата*, Гласник Скопског научног друштва V (Скопље 1929) 268, 273.

/30/ Ф. Каниц, *нав. дело*, 13.

/31/ М. Љубинковић, *Некропола цркве св. Петра код Новог Пазара*, Зборник радова Народног музеја VI (Београд 1970) 202; Д. Минић, *Остава накита из средњовековног Трговишта код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 8 (Нови Пазар 1984) 23–26, нап. 3–12; Г. Тривунац-Томић, *Сребрна остава из Доброг Дола код Пирота*, Зборник радова Народног музеја III (Београд 1962) 193–194; М. Бирташевић, *Остава сребрног накита и новца из села Ритопека*, Годишњак музеја града Београда IV (Београд 1957) 55.

/32/ На Београдској тврђави пафте су нађене у слоју са новцем Сулејмана II (1687–1691) — М. Поповић, *Нови резултати истраживања приобалних утврђења Београдске тврђаве*, Саопштења XVIII (Београд 1986) 189, сл. 7; Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969, 254, 255.



Слика 9.
Фрагментована надгробна плоча монаха Лазара

припадају гробови са налазима украсних делова од одеће, махом монашке, који се састоје од различитих срмом тканих трака.

Коштани предмет израђен токарењем откривен је у гробу 112, у пределу карличних костију скелета (Т, II, 6). Он можда представља део крстића, мада није искључено да је служио и као нека врста дугмета за скопчавање појаса или одеће. Наиме, тако се интерпретирају готово истоветни предмети из Трнова у Бугарској, нађени у оквиру насеобинског слоја. Они су, наводно, из XIII–XIV века, па је то засада једини ослонац за датовање налаза из Жиче.[33] Из неког уништеног гроба потиче и једна сасвим једноставна звезда за воздух, за чије прецизније временско опредељење такође нема посебних услова (Т. II, 9). Састоји се од две повијене гвоздене тракасте шипке спојене на средини помоћу закивка, и без икаквих је украса. Поред основне намене у црквеним обредима, она је каткада стављана и у гробове, обично преко лица или преко врата покојника.[34] На гробљу у Жичи вероватно је стајала у неком од монашких гробова.

О томе да су се сахране на гробљу око цркве дуго обављале сведоче и надгробни споменици који су редовно дислоцирани и најчешће поломљени. Најстаријим, оквирно из XIII–XIV века, припадају фрагменти који су, судећи по очуваним деловима натписа, стајали над гробовима монаха (сл. 9). За један такав споменик искоришћен је део камене архитектонске пластике, донет са неког античког налазишта (сл. 10). Према морфолошким одлика-

/33/ Я. Николова, *Домашният бит и въоръжението в двореца на Царевец, според археологическия материял,* Царевград Трнов 2, София 1974, 256, сл. 78.

/34/ В. Јовановић — Д. Минић — С. Ерцеговић Павловић, *Некройоле средњовековног Трговишта,* Новопазарски зборник 14 (Нови Пазар 1990) 40, сл. 18, 19.

ма натписа, спада у групу споменика XIV века, а имајући у виду читљиве делове текста, обележавао је гроб монаха Лазара са мирским именом Љубац.[35] Оквирно из XIV и прве половине XV века су и хоризонталне плоче са закошеним ивицама, које су углавном без натписа. Оне каткада имају уклесану, различито стилизовану розету на горњој, финије обрађеној страни. Неколико таквих фрагментованих примерака нађено је на простору некрополе а једна цела је секундарно уграђена у под олтара (Т. III, 1).

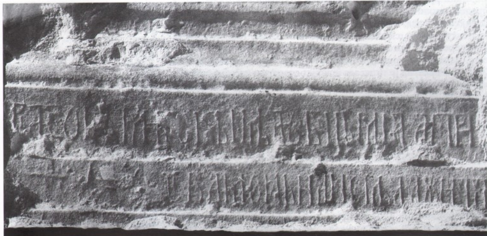
Хронолошки за оваквим плочама долазе тек тзв. студенички споменици, претежно из XVIII века. Они су у виду танких фино обрађених плоча од белог мермера, са шематизовано представљеним ликовима покојника (Т. III, 2). Доста таквих споменика је нађено и око цркве Св. Петра и Павла, па је очигледно да их је на жичком гробљу било у знатном броју. Масовно су рађени по селима у околини Студенице, због чега су присутни на многим некрополама западне Србије.[36]

Последњу групу чине споменици из прве половине XIX века. И они су од белог студеничког мермера, али се у свему разликују од претходних. На брижљивије обрађеној површини имају уклесане натписе са именима покојника, местом пребивалишта и годинама смрти. Споменици су обележавали гробове житеља околних насеља Готовца, Крушевице и Матаруга, с тим што је на најстаријем убележена 1819. а на најмлађем 1851. година (Т. III, 3). Управо у том периоду црква Светог Спаса је била у рушевинама, због чега су богослужење вршили свештеници из околних села, у храму Светих апостола.[37] Међу поменутим надгробним белезима се налази и плоча на којој је име Пауна Милутиновића, јереја из Жиче,

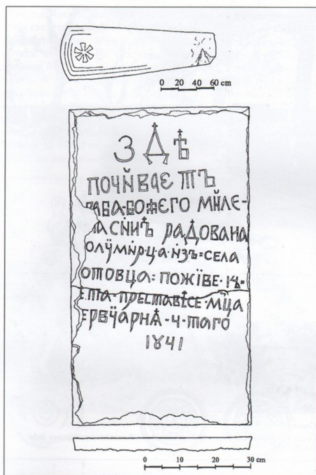
/35/ Споменике је прегледала и хронолошки определила Г. Томовић, научни сарадник Историјског института САНУ, Београд.

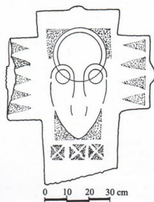
/36/ М. Ћоровић-Љубинковић, *Студенички мајстори каменоресци и њихови надгробни споменици око Петрове цркве код Новог Пазара*, Зборник радова Народног музеја V (Београд 1967) 320–323; Д. Поповић, *Надгробни споменици из цркве св. Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 8 (Нови Пазар 1984) 64–71; Н. Дудић, *Стара гробља и надгробни белези у Србији*, Београд 1995, 75, 79, 113.

/37/ М. Ђ. Милићевић, *Манастири у Србији*, Гласник СУД IV, св. XXI старога реда (Београд 1867) 79; Љ. Дурковић-Јакшић, *Епископ Јоаникије Нешковић и обнова 1856. манастира Жиче*, Краљево 1987, 37.



Слика 10.
Надгробни споменик монаха Лазара, са мирским именом Љубац





Табла 3.
Надгробни споменици са некрополе

који је преминуо 1843. године, што значи да је непосредно пре тога Жича имала свога пароха. Постоје подаци да је имала и парохију која је обухватала и сва три поменута села, због чега је разумљиво што су се неки од мештана тих насеља сахрањивали на манастирском гробљу. Судећи по квалитетно рађеним и свакако скупим споменицима, биле су то особе које су се из своје средине издвајале пре свега имовински, а можда и по неким другим заслугама. Половином прошлог столећа, у време велике обнове храма,

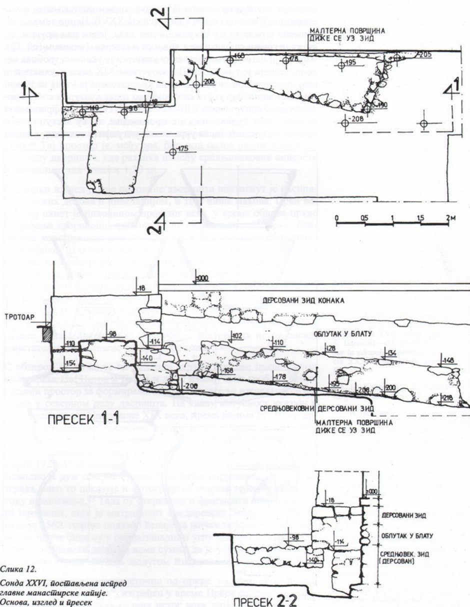


Слика 11.
Сонда у јужном делу дворишта, са изгледом обимног манастирског зида (кв. K–L/19)

споменици су послужили као грађевински материјал. Фрагментовани су уграђени у венац централне куполе, а боље сачувани су положени у под цркве, са натписним пољем окренутим надоле.

Најмање археолошких података има о монашком насељу, пошто је на том простору отворена само једна сонда (кв. K–L/19). Њоме је пресечен јужни део дворишта, приближно од апсиде до садашњег оградног зида (сл. 11). Показало се да савремени оградни зид лежи непосредно над средњовековним и да оба имају исти правац. Налазе се на терену са изразито великим падом према обали Жичке реке, па је средњовековни зато знатном висином имао функцију подзида. То је и разлог што се дуго очувао и што је касније поново послужио као основа за нову зидану ограду.[38] Западна граница мана-

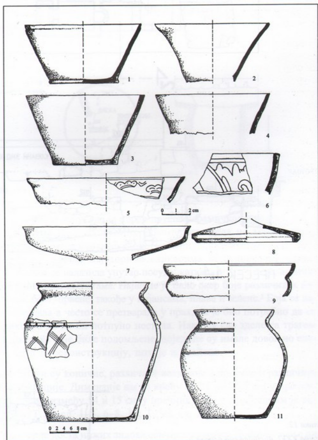
/38/ На овој страни дворишта ограда је последњи пут сазидана 1928. године; у међувремену је око цркве постојао древни плот — С. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи за последњих сто година*, Саопштења I (Београд 1956) 30.



Слика 12.

Сонда XXVI, постављена испред главне манастирске капије. Основа, изглед и пресек

стирског круга установљена је другом сондом постављеном изван дворишта, јужно од главне капије (сонда XXVI). Испод темеља савремене зграде ту су откривена два зида, један над другим, од којих је горњи са блатним а доњи са малтерним везивом (сл. 12). Ниво који одговара млађем зиду уништен је укопима гробова некрополе која је током XVIII и почетком XIX века обухватала и овај простор. При дну доњег зида констатована је узана калдрмисана површина над којом се формирао танак културни слој са археолошким материјалом XIII–XIV века (Т. IV). Поред фрагмената неглеђосаних судова локалне производње, ту су заступљени и делови глеђосаних здела украшених у зграфито техници, а затим



Табла 4.
Керамички судови из сонде XXVI (XIII – йочешак XIV века)

здела са мраморизираном зеленом глазуром, од којих су неке израђене од каолинске глине (Т. IV, 9). Многе од ових здела представљају импортовану робу из византијских грнчарских центара, која је трговином доспела и до ових крајева.[39] Фрагменти неглеђосаних судова, који су у свему слични овима са калдрмисане површине, налажени су и у доњим слојевима претходне сонде (кв. K–L/19), уз поменути средњовековни оградни зид. То би значило да су оба зида, и јужни и западни, приближно из истог времена. Како је Ђ. Бошковић већ запазио да садашња југоисточна ограда такође лежи над средњовековном, очигледно је да је цела јужна половина дворишта одувек обухватала исти простор.[40] Тај простор је, међутим, био под јаким падом, нарочито по ободу дворишта, где разлика између средњовековне нивелете и данашњег тла износи 1,30 m.

Садашњи изглед јужне половине дворишта постигнут је насипањем нижих делова и нивелацијом, и то у више махова. Први већи слој нанет је половином прошлог века, у време обнове цркве и уређења дворишног простора. Слој садржи шут од зграда бондручне конструкције које су изгореле у пожару, са археолошким материјалом из почетка XIX века. Следеће веће насипање терена и коначна нивелација уследили су средином овога столећа и поново су везани за обнову црквене грађевине и уређење околног земљишта. У сваком случају, судећи по подацима које је поменута сонда пружила, овај јужни део дворишта је био крајње неподесан за подизање већих и значајнијих грађевинских објеката. Због великог нагиба земљишта, евентуални објекти су могли да буду изграђени једино ближе цркви, како показује и зид правца исток–запад, констатован приближно на средини сонде.

С обзиром на то да се на источној страни Спасове цркве налази мала црква Св. Петра и Павла и да је између њих гробље, најпогоднији простор за формирање монашког насеља изгледа да се налазио у северном делу дворишта. На такву могућност указују и неке вести из прве половине XIX века, према којима су се око цркве „у четвороугао" налазиле ћелије, а десно од куле (звоника) био је „краљев двор са бунаром дубоким четрдесет осам стопа".[41] Нешто прецизније податке пружила су ископавања предузета у порти 1925–1926. године, о којима се, нажалост, веома мало зна.[42] Наводно је дуж северне стране било више порушених различитих зграда, како то показује и фотографски снимак терена начињен у току ископавања.[43] Тада су откривени и фрагменти познате плоче са натписом, коју је митрополит смедеревски Захарије поставио када је 1562. године подигао ћелије за жичке монахе.[44] Сви фрагменти плоче били су у северозападном углу дворишта, тамо где је сада владичански двор, па нема сумње да је управо на томе месту постојала зграда настала заслугом митрополита Захарија.

На истој страни, североисточно од цркве, налазио се и велики конак „на четири боја", изграђен у време Првог српског устанка, који је већ тридесетих година истог века запаљен. По свој прилици је ту негде и Јоаникије Нешковић, владика ужичко-круше-

/39/ Ch. Morgan, *The Byzantine Pottery,* Corint XI (Chambridge-Massachussetts 1942) 84–86; B. Babić, *Trouvaille scellée de poterie de table byzantine à Skopsko Kale,* Archaeologia Iugoslavica XII (Beograd 1971) 47, т. VI; M. Popović, *Importation et production locale de céramique à Ras,* Recherches sur la céramique byzantine, Bulletin de correspondence hellénique, Supplément XVIII (Paris 1989) 122–124; S. Baraschi — O. Damian, *Considération sur la céramique émaillée de Nufaru,* Dacia XXXVII (Bucuresti 1993) 242, 243, fig. 15.

/40/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело,* 57.

/41/ В. Петковић, *Жича,* Старинар II (Београд 1907) 147: „Спроћу и дуж велике куле на лево стоје зидине срушених ћелија, прављених на четири спрата под Карађорђем. Спроћу куле стоје зидине за које кажу да су били краљеви двори. Са леве стране куле стоје округле зидине, слично садашњим кулама (једни мисле да је то бунар, а други заточилиште), сад све засуто камењем. Унаоколо, веле, да су били двори у четвороугао, а испред врата двора стоји сада зарођен бунар четрдесет осам стопа дубок".

/42/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело,* 56 и нап. 5.

/43/ М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи,* сл. 101.

/44/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица,* 38, 45; исти, *Митрополит Захарије и Жичина прирата,* Прилози КЈИФ V (Београд 1925) 218–222.

вачки, „начинио три зданија: једно са три подрума за братију, друго за млађе са две собе и подрумом, а треће са четири собе, ходником и подрумом за народ долазећи цркви".[45] Не зна се тачно где је његов конак изграђен, тамо где је била школа чији се учитељи помињу од 1853. до 1857. године или је епископ оправио тзв. Карађорђев конак. У сваком случају, скоро сви наводи односе се на северни део дворишта, па нема сумње да се ту налазио и највећи део старијег, средњовековног монашког насеља. Јужни део дворишта нико ни по чему не помиње, због чега се чини да су ту били мање важни и мање уочљиви објекти, који за собом нису оставили ни неке нарочите материјалне трагове. Поменутом сондом у кв. K–L/19 пресечен је само један слабо очувани зид подигнут у правцу исток–запад, крај кога је било неколико ситних фрагмената керамике из XIII–XIV века (сл. 11).

Ни о манастирској трпезарији нема много података. Зна се једино да је била обновљена и осликана у време архиепископа Данила II, пошто је претходно била порушена.[46] Саборна трпезарија је страдала када и црква, крајем XIII века, а за обнову је на ред дошла тек средином наредног столећа, пошто су на храму обављени скоро сви важнији радови. С обзиром на то да се не зна где се налазила, остаје да се претпостави да је то могао да буде југозападни угао дворишта, положај који је она често заузимала и у другим манастирским целинама. Готово у свим монашким насеобинама она је била у близини улаза у цркву, односно у припрату, ради континуитета у обављању црквене службе у храму и обреда при обедовању.[47] У Жичи је зато треба тражити под садашњим манастирским зградама јужно од капије, уз зид откривен у сонди која је постављена испред улаза у двориште или под зградом нове трпезарије. Негде на томе простору треба да је била и палата од дрвета коју је архиепископ Данило II подигао „ту одмах до трпезарије".[48] Пошто се наглашава да је то друга, значи да је једна већ постојала.

Све ове претпоставке о изгледу и структури монашког насеља доносе се у недостатку проверених археолошких података. Уколико се некада ипак стекну услови да се и ту једнога дана отпочне са систематским истраживањем, треба скренути пажњу на завршне редове једног извештаја о радовима обављеним 1953. године, у коме стоји: „У Жичи су рашчишћене рушевине. Остаци Карађорђевог конака су уклоњени, рушевине око њега раскрчене, порушени су остаци зидова зграда уз северни оградни зид, а велика рупа између бившег Карађорђевог и новог конака је попуњена".[49] Будући истраживачи ће се, значи, суочити са многим рушењима, од XIII века до најновијих времена, и са премештањем грађевинског и другог материјала са једног места на друго, све док двориште жичке цркве није попримило облик какав има сада, а какав средњовековна Жича није никада имала. У ствари, она је заузимала гребен једне косе где се на најдоминантнијем месту налазила црква, како је то својевремено запазио и Ђ. Бошковић.[50] Све остале манастирске зграде стајале су на нешто нижем терену, на почетним деловима падина узвишења, због чега су биле мање упадљиве и у сенци цркве.

/45/ Љ. Дурковић-Јакшић, *нав. дело*, 50.

/46/ Архиепископ Данило и други, *нав. дело*, 372.

/47/ Р. Финдрик, *Где се налазила стара манастирска трпезарија у Пећкој Патријаршији*, Саопштења XXII–XXIII (Београд 1990/91) 147; С. Поповић, *Архитектура манастирског насеља у Дечанима*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 245, 246; иста, *Крст у кругу*, Београд 1994, 188.

/48/ Архиепископ Данило и други, *нав. дело*, 372.

/49/ С. Ненадовић, *нав. дело*, 37.

/50/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 53, 54.

Dušica MINIĆ

DONNÉES ARCHÉOLOGIQUES SUR LE MONASTÈRE ŽIČA

Les fouilles archéologiques récentes de l'église du Saint Sauveur à Žiča ont eu lieu entre 1989 et 1991 dans le cadre des travaux de sanation et de conservation. Conformément au projet existant les fouilles étaient orientées à l'examen des fondations de l'édifice et à l'étude du bâtiment dans son ensemble. Elles étaient donc limitées à l'espace intérieur de l'église et à la bande étroite longeant ses parois extérieures. Hors de ces limites seules deux sondes ont été faites, l'une au sud de l'abside et l'autre devant le portail principal du monastère (fig. 1).

L'intérieur de l'église a été fouillé entièrement et les fondations dégagées dans toute la longueur et des deux côtés. Les résultats acquis par cette manière de travailler ont fourni toute une suite d'informations d'intérêt mutiple. Il s'est avéré par exemple que les fondations de l'église sont en racinées dans de la terre très ferme et qu'elles atteignent en moyenne 0,50 à 0,60 m. de hauteur. Dans la partie des murs latéraux de l'auvent et de l'abiside elles atteignent 0,70–0,80 m. Elles sont bâties en gros galets avec de la pierre concassée et joints par du mortier de chaux. Le mortier est parfois en quantité insuffisante et pourtant il n'y a pas de dommage remarqué.

Les travaux n'ont pas mené à la découverte de traces de quelqu'édifice de culte précédent ni à toute autre découverte d'édifice antérieur à l'église. Les fondations du temple sont enracinées dans le sol archéologiquement stérile et il semble que le complexe monastique tout entier ait été installé dans un espace jusqu'alors dépourvu de vie permanente.

Certaines hypothèses précédentes sur les constructions architectoniques ayant appartenu à l'église initiale et démolies à l'époque se trouvent ainsi confirmées selon les fondations. En premier lieu il s'agit de la cloison entre le nahos et le narthex intérieur, abattue — comme on le supposait avant — peu après l'achèvement de l'église. Il a été établi maintenant que sa démolition a dû se produire seulement au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle, approximativement à l'époque où le caveau de l'archévêque Eustache I^{er} fut construit dans l'angle nord-est du narthex. Les équivoques existantes sur les fondations sous le sol de l'exonarthex (fig. 2–4) sont également dissipées. Quoiqu-assez endommagées par des excavataions ultérieures des tombes, les fondations ont permis de constater qu'elles font partie de la conception primordiale du narthex extérieur, qui fut rejetée au cours des travaux de construction. Il s'agit en effet de deux tentatives de construire un narthex de trois mètres plus court que l'actuel et sans clocher. L'exonarthex actuel représente la troisième solution, qui a finalement abouti. Les dates précises du processus de travail n'ont pas pu être établies faute de matériel archéologique autour des fondations. Les fragments de cruche vernissée et le bout de flèche de fer trouvés ont été enterrés dans l'angle sud-est du narthex après l'achèvement des travaux (T. I, fig. 2).

Les fondations de la proscomidie et du diaconicon, dont les parties hors du sol sont entièrement abattues, ainsi que les fondations du portique devant la tour-clocher et devant les entrées latérales de l'exonarthex ont été dégagées. Ces dernières sont sérieusement endommagées, donc insuffisantes comme

fond de toute hypothèse sur la forme et les dimensions de l'espace auquel elles appartenaient.

A l'intérieur de l'église des vestiges du sol primordial ont été constatés, ainsi que ceux de la rosette de l'ambon et de la cloison d'autel, faits en marbre gris clair. A en juger d'après le matériel archéologique découvert il semble que le sol de l'église n'ait pas été changé jusqu'à la grande restauration de la fin du siècle dernier (T. I, 3–6).

Il n'y a pas eu de tombes simplement enterrées à l'intérieur de l'église, il semblerait donc que pendant longtemps le fait d'avoir été construite pour servir de siège á l'archévéché serbe, lieu de couronnement de souverains et de hauts écclésiastiques, ait été respecté. La seule exception est le caveau déjà mentionné de l'archévêque Eustache I[er], enseveli en 1286 (fig. 7). Des traces de tombes médiévales n'ont pu être constatées dans les chapelles non plus. Les chapelles n'ont été utilisées dans ce sens qu'à une époque plus récente. Dans la chapelle sud le caveau maçonné de l'évêque Ioanikije Nešković est situé, or il y est enseveli en 1873, et la chapelle nord abrite deux caveaux, dont l'un occuppe la place centrale. Il semble dater du début de notre siècle, il est grand et il n'a jamais été utilisé (fig. 8). Le caveau au coin de la chapelle est celui de l'évêque Cornélius, dont les ossements ont été transférés de Kragujevac et ensevelis ici en 1962. L'exonarthex est le seul endroit où un grand nombre de simples tombes a été constaté. Elles datent pour la plupart des XVII[e]–XIX[e] siècles de l'époque où cet espace fut en partie démoli et représentait le parvis.

L'ensevelissement était intense surtout au cimetière entourant l'église. Dans l'étroite bande longeant les murs les fouilles archéologiques ont permis de découvrir un grand nombre de tombes en rangs serrés, rares sont les tombes intactes. La majorité est plus ou moins endommagée et certaines sont entièrement anéanties, surtout les plus anciennes. Le plus grand nombre de tombes ne peuvent pas être datées, le matériel près des squelettes étant excessivement rare. De la monnaie du prince serbe Lazare et du roi hongrois Sigismond sont parmi les pièces les plus anciennes, ayant figuré l'obole. Des boutons en argent ou en fil d'argent, des boucles de ceinture etc. faisant partie de vêtements des défunts sont de dates différentes allant du XIV[e]–XV[e] siècles et jusqu'aux XVII[e] et XVIII[e] siècles (T. II, 1–9). Les monuments funéraires témoignent de la longue utilisation de la nécropole allant depuis la fondation du monastère jusqu'au début de notre siècle, avec des ruptures intermittentes. Ils sont dispersés et souvent en fragments (fig. 9, 10; T. III).

Sur l'habitation des moines nous avons très peu d'informations une seule sonde ayant été ouverte dans cet espace. Avec la sonde devant le portail les informations fournies indiquent que la moitié sud de la cour a toujours eu la même forme et la même grandeur, mais la pente vers la rivière de Žiča était plus forte (fig. 11). Donc, une partie considérable de cet espace ne se prêtait pas à des constructions monastiques plus grandes et plus importantes. Certaines informations écrites et des fouilles précédentes insuffisamment documentées donnent l'impression que la partie au nord de l'église a servi dans une mesure considérablement plus importante à ces buts, étant donné la configuration du terrain. C'est là que les habitations se trouvaient, érigées au XVI[e] siècle et puis au cours du XIX[e] siècle, vraisembablement aussi celles des époques plus anciennes. Le réfectoire était certainement dans la partie sud ouest de la cour, comme dans les autres monastères médiévaux en Serbie.

Etant donné le volume des fouilles archéologiques des habitations monastiques la quantité de matériel mobile a dû rester modeste. Les objets proviennent de la sonde sous l'entrée au clos du monastère et appartiennent à la couche culturelle des XIII[e] et XIV[e] siècles (fig. 12, T. IV).

Обренија ВУКАДИН

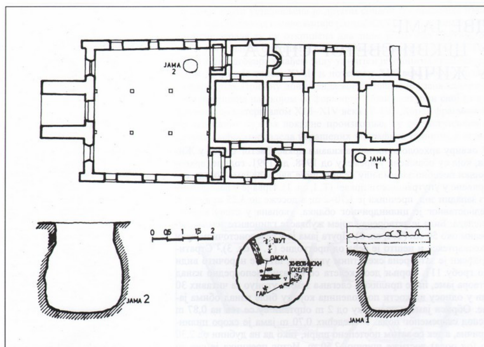
ДВЕ ЈАМЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ СПАСА У ЖИЧИ

У оквиру археолошких истраживања цркве Светог Спаса у Жичи, која су обављена у времену од 1988. до 1991. године, археолошки посебно занимљиву целину чине две веће јаме које су откривене у унутрашњости цркве[1] (Т. I, сл. 1). Прва је у ђаконикону уз западни зид, пречника је 1,70–2 m, а досеже до 3,25 m дубине. Једноставног је цилиндричног облика, укопана у стену која се распада. Била је затворена слојем жућкасте глиновите земље, дебелим око 50 cm (Т. I, сл. 2). Друга јама је у североисточном делу егзонартекса и нешто је већа од претходне (Т. I, сл. 3).[2] Стратиграфски је затворена скелетним укопима, што се нарочито види по гробу 111. Горњи део скелета се налазио непосредно изнад отвора јаме, па је приликом слегања земље утонуо за читавих 30 cm у односу на кости потколеница које су биле изнад обима јаме. Обриси јаме у пречнику од 2 m оцртали су се тек на 0,87 m испод савременог пода. У следећих 0,70 m јама је скоро цилиндрична, а тек се затим постепено шири, тако да на дубини од 2,30 m (од пода) достиже ширину 2,50 m. Истог пречника је све до дна, које је на 3,90 m дубине (укупна дубина јаме је 3 m). Дно је коритасто и на њему је откривено доста чисте сиве глине у већим или мањим грудвама, просечне дебљине 12–16 cm. Изнад глине су констатовани остаци више сатрулелих дрвених дасака, од којих су боље очуване само две. Дужина једне даске износи 0,70 m, а ширина 0,23 m, док је део друге 0,60 m у дужини и 0,12 m у ширини. Између њих су остаци вертикално побијене облице, пречника 0,10–0,12 m, која сеже до самог дна јаме. У близини јаме су откривена и два ексера, од којих један има трагове дрвета. Сви остаци дасака су у јужној половини јаме; у северној се на истој дубини налазио скелет животиње, можда јагњета, постављен на леви бок у смеру северозапад-југоисток. Око скелета је било ситног угљенисаног дрвета.

Обе јаме су целом висином испуњене земљом, каменом и комадима зидног и фреско-малтера. Камен је претежно речни облутак, мада има доста и ломљеног, каткада и са траговима малтера. У обе испуне нађено је доста делова оштећеног живописа из цркве, делова архитектонске пластике, фрагментованог керамичког посуђа и различитих предмета од стакла, кости и метала. Фреско осликани комади малтера у обе јаме су налажени на свим дубинама почев од горње ивице јаме па све до дна. Међутим, у јами обележеној бр. 1 највише га је било по ободу, а у јами бр. 2 у

/1/ О. Вукадин, *Археолошка истраживања цркве Св. Спаса у Жичи,* Рашка баштина 3 (Краљево 1988) 284.

/2/ Цртеж је урадила Нада Пајовић, а снимке начинио Живорад Терзић.



Табла I. Слика 1 — основа цркве; слика 2 — јаме I и II

средишњем делу, где је поред другог керамичког материјала нађено више фрагментованих керамичких здела на којима су се очували остаци сликарске боје. Судећи по квалитету и колориту, боја је служила мајсторима сликарима за осликавање цркве. Углавном се налазила унутар посуда, каткада у траговима, а каткада у читавим наслагама. Највише је било окер боје различитих нијанси, беле, црвене, такође у нијансама, плаве и зелене.[3] Боја се лако скидала а често се претварала у прах, па је био потребно да се фиксира да не би потпуно нестала. Иако су све зделе са трагом сликарске боје биле поломљене, поједине су имале довољно елемената за реконструкцију, што је и урађено.

У основи су коничне, различите величине а донекле и различите профилације. Димензије им се крећу од 21 до 25,5 cm у пречнику обода, између 14 и 15 cm у пречнику дна и око 9 cm им је висина (Т. II, сл. 1–4, 6–8, 10; Т. VI, сл. 1–3).

Три зделе доста нижих зидова сличне су тавама. Доста су мање од претходних. Крећу се од 9,2 до 20 cm у пречнику обода и од 8 до 18 cm у пречнику дна, а висине су од 3,6 до 6,4 cm (Т. II, сл. 1, 10, 11; Т. VI, сл. 3).

/3/ Више о сликарском прибору у чланку D. Minić, *Painting Vessels from Žiča,* Старинар XLV–XLVI (Београд 1994/1995) 77–81.

Међу овим зделама налазе се и делови двеју здела које су такође дубоке коничне, али специфичне профилације (Т. II, сл. 6, 7; Т. VI, сл. 1). Једна боље очувана има косе зидове који се при ободу јаче извијају. Пречник обода јој је 17 cm, дна 7,8, а досеже висину од 9,2 cm (Т. II, сл. 6). Други мањи фрагмент имао је сличну форму, с тим што је горњи лучно извијени део краћи. Цела здела је имала пречник 22 cm (Т. II, сл. 7). На оба фрагмента здела и са унутрашње и са спољашње стране налазили су се остаци окер, беле, црвене и мало светлозелене боје. На првој здели са њене спољашње стране боја се очувала у виду млазева насталих сливањем.

Зделе из прве групе потпуно се разликују од двеју здела из друге групе. Различите су како по величини и облику тако и по начину израде и обради површина. Зделе прве групе израђене су на ручном грнчарском витлу од глине са мало ситног песка, црвено или мркоцрвено печене. На равном дну поједине имају узан рељефни венчић настао од горње даске витла. Без икаквог су украса. Имајући у виду заједничке одлике, сигурно је да потичу из исте радионице. Њихови облици се могу наћи на просторима многих средњовековних насеља, где су коришћене у свакодневном животу. Употребљаване су од раног до касног средњег века.[4] Ове зделе су на другим локалитетима углавном декорисане, док са нашим то није случај.

Зделе друге групе израђене су на брзом грнчарском витлу од добро пречишћене глине са приглачаним површинама. Са унутрашње стране глеђосане су жуто. Горње лучне површине украшене су урезаним орнаментом у виду палмета и спиралних линија у хоризонталном фризу. Исти такви примерци на другим локалитетима налазе се искључиво у луксузно глеђосаној керамици. Код нас постоји једна таква здела у Прилепу,[5] једна са Ђурђевих Ступова код Новог Пазара[6] и једна са Београдске тврђаве.[7] Најсличнија жичким је здела из Прилепа, датована у крај XIII и почетак XIV века.[8]

Ова врста здела се среће дуж црноморске обале у већем броју. Има је у Варни,[9] Цариграду,[10] Трнову,[11] Солуну (у базилици Светог Димитрија)[12] и др. Увек су глеђосане, украшене техником зграфита. Оквирно се датују у XIII и почетак XIV века, ком времену припадају и две глеђосане зделе из Жиче. С обзиром на то да су и неглеђосане зделе у јаме доспеле у исто време и да су служиле у исту сврху, свакако да припадају том времену.

Имајући у виду многобројност ових здела у северној Грчкој и на црноморској обали, жичке зделе су импорт било са истока било са југа. Све су производ византијских грнчарских радионица, одакле су у средњем веку пристизале у наше крајеве.

Како према прелиминарној процени Гордане Бабић, професора на Филозофском факултету, а потом и Зорице Ивковић,[13] фрагменти фресака из јама припадају најстаријем живопису Спасове цркве, посуде су коришћене при њеном осликавању при самом крају XIII или на почетку XIV века. Значи да је негде у то време,

/4/ D. Minić, *Les problèmes de datation des céramiques du site d'habitation médiévale à Ribnica,* Balcanoslavica 3 (Prilep 1974) 64, 66, 69, Pl. III, V; M. Janković, *The Ceramice Ware of the Lower-Danube Basin Culture in the 9th–11th Century in the Territory of Timočka Krajina,* Balcanoslavica 3 (Prilep 1974) 81; М. Бајаловић Хаџи-Пешић, *Керамика у средњовековној Србији,* Београд 1981, 50, т. XI; Z. Žeravica, *Die Keramik des XI. und XII. Jahrhunderts aus der Ansiedlung in Popovica in der negotiner Gegend und das Problem ihrer ethnischen Zuteilung den Slawen,* Balcanoslavica 3 (Prilep 1974) 131, 134, т. VIII–XVI; М. Поповић — В. Иванишевић, *Град Браничево у средњем веку,* Старинар XXXIX (Београд 1988) 143, 156, сл. 17 и 19.

/5/ М. Татић-Ђурић, *Три керамичке византијске йосуде из Народног музеја у Београду,* Зборник Музеја примењене уметности 6–7 (Београд 1960) 38–43, сл. 24–26.

/6/ М. Бајаловић Хаџи-Пешић, *Керамика у средњовековној Србији,* Београд 1981, 50, т. XI.

/7/ Исто, т. XVIII/4.

/8/ *Средњовековна умейносй у Србији* (каталог), Београд 1969, кат. бр. 167.

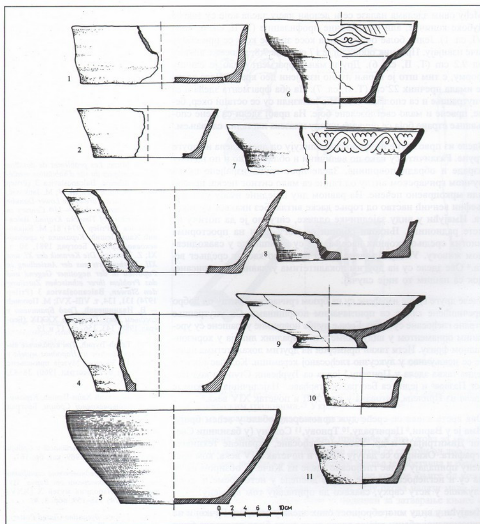
/9/ А. Кузев, *Средновековна сграфито керамика с монограми от Варна,* Известия на Народния музей X (XXV) (Варна 1974) 158–159, обр. 3, 4.

/10/ D. T. Rice, *Byzantine Glazed Pottery,* Oxford 1930, Pl. I.

/11/ С. Георгиева, *Керамиката от двореца на Царевец,* Царевград Търнов 2, София 1974, обр. 97/27, 29; 45/2.

/12/ Г.– Μ. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης,* Ἀθῆναι 1952, fig. 98.

/13/ З. Ивковић, *Фрагменйи фресака из јама,* в. у овом зборнику.



Табла II. Зделе, неглеђосане 1–5, 8, 10, 11, глеђосане 6, 7, 9

при завршетку новог живописа, стари био оштећен и похрањен заједно са поломљеним сликарским судовима.

У јами се налазио и један тањир косо разгрнутог обода, плитке коничне профилације на ниској прстенастој стопи. Израђен је на брзом грнчарском витлу од добро пречишћене глине. Са унутрашње стране очуван је траг зеленкасто-жућкасте глеђи

(Т. II, сл. 9; Т. VI, сл. 4). По својим карактеристикама припада другој групи здела.

Остали керамички материјал из јама састоји се од различитих неглеђосаних керамичких посуда израђених такође на спором грнчарском витлу од песковите глине. Судови су грубо моделовани са јасним траговима дораде руком. Вероватно је неки од њих служио у исту сврху, само што на њима нема остатака боје. Можда се у њих стављала нека материја која није остављала трага или је боја нестала услед трошности пигмента.[14] Једна мања здела по облику и величини у потпуности одговара зделама на којима су се налазили остаци боје (Т. II, сл. 11). Остали фрагменти здела припадају двема зделама, од којих је једна дубока конична дебљих зидова, равног повијеног обода са стањеном ивицом и равног дна (ширина обода 34 cm, дна 17 cm, а висока је 15 cm) (Т. II, сл. 5; Т. VI, сл. 9).

Лонци су најчешћи облик посуда. Различитих су димензија, пречника обода од 22 до 14 cm. Широког су отвора, са више или мање разгрнутим ободом, заобљеним раменом и равним дном. На већем броју лонаца горњи део трбуха украшен је орнаментом изведеним техником урезивања. То су једноструке или двоструке таласасте линије, често изведене доста немарно, са хоризонталним линијама у одвојеним зонама и косим зарезима у низу (Т. III, сл. 1, 6–9; Т. VI, сл. 5, 6). Различите су дебљине са јаким трагом горења на површини, што нас наводи на претпоставку да су били у функцији огњишне керамике.

Крчази су очувани нешто боље. Мањих су димензија, високи од 10 до 16 cm, израђени од глине са примесом песка у структури, црвеномрко печени. Један је само при врху оштећен. Доста је грубо моделован, са јако израженим траговима прстију на унутрашњој страни. Биконичног је облика са највећим пречником у пределу трбуха и са тролисним отвором на грлићу који је са трбухом спојен ваљкастом дршком (Т. III, сл. 11; Т. VI, сл. 7). Потпуно истог облика су још два лошије сачувана примерка, а истом типу припада и једно дно, као и фрагментоване дршке. На дну појединих судова се налази кружно удубљење од вертикалне осе витла, што такође сведочи да је у питању серија потпуно истих облика и приближно истих димензија. Сасвим другачију профилацију има мањи крчаг оштећеног грлића и дршке, који је украшен сноповима хоризонталних линија. Такође је израђен на ручном витлу али знатно брижљивије и на дну има рељефни печат у виду круга са уписаним крстом (Т. III, сл. 10; Т. VI, сл. 8). Истој групи припада и део грлића једног крчага левкастог облика са делом ваљкасте ручице и кружним отвором (Т. III, сл. 3). Вршник је заступљен са више фрагмената дна и трбуха, јако грубе фактуре, дебелих зидова. Као украс има налепљену тракасту врпцу са отисцима изведеним прстима (Т. III, сл. 4). Њему припада највероватније и једна ручица (Т. III, сл. 5). Међу овим материјалом нађен је фрагмент акустичног суда,[15] црвено печеног, израђен од глине са ситним песком. Очуван је само кратак ци-

/14/ Приликом археолошких истраживања у манастиру Студеници нађен је део обода керамичког суда који је и са спољашње и са унутрашње стране имао слој ружичасте боје, што значи да је коришћен приликом осликавања цркве. М. Јанковић, *Зашворене археолошке целине манасшира Сшуденице,* Саопштења XVIII (Београд 1986) 10, сл. 2/8.

/15/ С. Ненадовић, *Резонашори у црквама средњовековне Србије,* Зборник Архитектонског факултета у Београду 5 (Београд 1960) 3–6; В. Петковић, *Сиасова црква у Жичи,* Београд 1912, 16.

линдрични врат суда са почетним делом рамена. На спољашњој страни фрагмента су остаци зидног малтера, а на заравњеној ивици обода је танак слој црвено обојеног фреско-малтера, што значи да је цео суд био узидан и да му се на површини зида налазио само обод (Т. III, сл. 2). Вероватно да је при обијању фреско-малтера само окресан врат, док је остали део суда остао у зиду. Овакви акустични судови и до данас су се очували на појединим деловима зидова цркве. В. Петковић и, касније, Ђ. Бошковић[16] видели су их у поткуполном простору и при дну лукова. Према подацима Ђ. Бошковића, пречник обода узиданих лонаца износио је око 15 cm, док је пречник обода суда из јаме нешто мањи и износи 11 cm.

Из обе јаме потиче већи број фрагмената прозорског стакла различите боје и квалитета. Највише има делова окулуса зеленкасте нијансе, са прстенасто повијеном ивицом, од танког прозорског стакла, или дебљег мутног, са више мехурића у структури (Т. IV, сл. 5). Сразмерно су ређи фрагменти светлосмеђе и светломаслинасте боје, који су такође доста дебели, док су они кобалт плаве боје заступљени у врло малом броју. Дебљи окулуси каткада такође имају повијене ивице, мада су чешћи они који су по ободу једноставни, равни. Иако су сви фрагменти очувани у релативно ситним деловима, види се да су различите величине, од 12 до 23,5 cm у пречнику. Разлика у боји и величини свакако је у вези са местом на коме су окулуси стајали,[17] док разлика у квалитету стаклене масе може да се објасни различитим радионицама у којима су произвођени. Поред окулуса нађени су и делови равних прозорских плоча, такође од дебљег стакла, безбојног, мутног или смеђе боје. Оне су четвороугаоне, са стањеном и не сасвим равном ивицом, али, због уситњених делова, величина није могла да се одреди. Фрагменти окулуса из јама можда потичу са првобитне грађевине оштећене крајем XIII века приликом татарских најезди. Међутим, представљају можда примерке које је требало поставити приликом обнове цркве на самом почетку XIV века. У том случају су могли да се поломе у време постављања у прозорске отворе. Судећи по расположивим подацима о изради окулуса и допремању у српске земље, претпоставља се да су пристизали из Венеције, али и из Дубровника, где су израђивани почетком XV века.[18]

Другу врсту стаклених предмета чине кандила–лампе, сачуване само у ситним фрагментима. Фрагмент од прозирног стакла припада једноставном коничном кандилу са пречником обода од око 9 cm (Т. IV, сл. 1). Оно је слично многим примерцима из XIV–XV века из Студенице,[19] Нове Павлице,[20] Градца[21] и других црквених грађевина у Србији који испод обода имају по три до четири мање дршчице, што значи да се облик и начин израде задржао све до XV века. Други фрагмент је такође од танког прозирног стакла и припада бокастој лампи–кандилу са апликованим нитима од стакла кобалт плаве боје и ручицом карактеристичног облика (Т. IV, сл. 2). Оваква кандила су позната из вели-

/16/ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 64, нап. 13а.

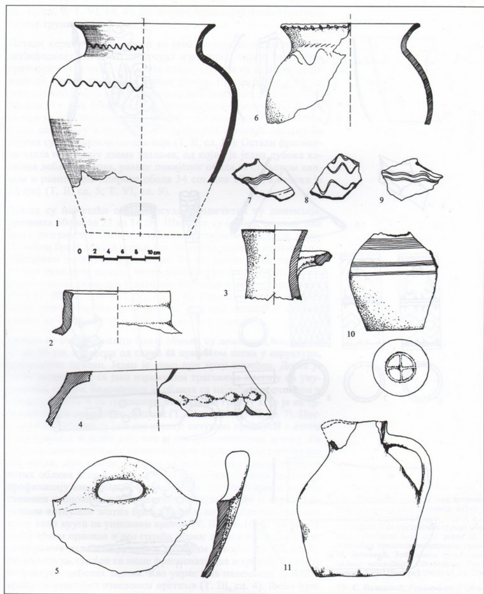
/17/ В. Хан, *Прозорско стакло XV–XVI века у Србији,* Зборник за ликовне уметности 8 (Нови Сад 1972) 199.

/18/ *Исто,* 201, 203.

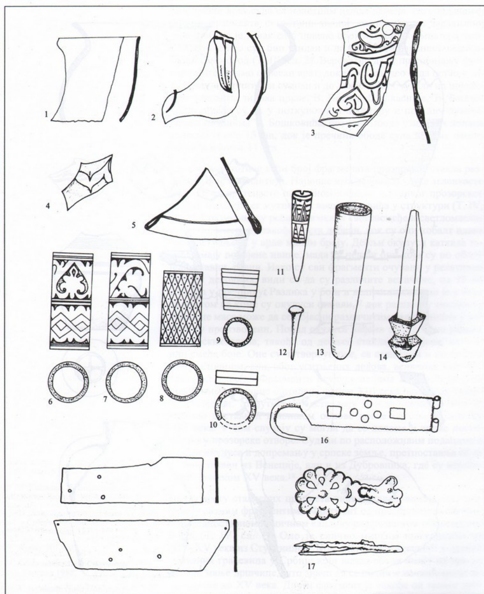
/19/ *Благо манастира Студенице* (каталог), Београд 1988, 77, кат. бр. 45–48.

/20/ А. Јуришић, *Нова Павлица,* Београд 1991, 87, сл. 74.

/21/ А. Јуришић, *Градац,* Београд 1989, 51, сл. 49.



Табла III. Неглеђосано керамичко йосуђе, слике 1–11



Табла IV. Предмети од стакла, кости и метала

ког колочепског налаза и др.[22] Следећих седам фрагмената су сасвим другачији. Од пунијег су безбојног стакла; један од њих је на унутрашњој страни нераван, а на спољашњој мрко обојен. На мркој позадини су орнаменти оивичени златном а испуњени жутом бојом која се љуспа (Т. IV, сл. 3). Других шест фрагмената су осликани на исти начин, али сада на унутрашњој страни која је равна. На њима су ивичне линије орнамената мрке, а унутрашња поља златна. Мада су сви фрагменти ситни и са јако лоше очуваним украсима, могу да се доведу у везу са познатим налазом кандила из Пећке патријаршије, за које В. Хан сматра да је настало средином XIV века у Сирији, односно Дамаску. С обзиром на породичне везе које су крајем XIV века постојале између српског и турског двора, она претпоставља да је у Пећку патријаршију лампа доспела као дар султана Бајазита.[23] Стога није искључено да је истим путевима приспела и лампа из Жиче, с тим што је од пећке знатно скромнија, јер је без емајла. Један сасвим ситан део од зида стаклене посуде, украшен белом бојом на смеђој позадини, не може да се определи (Т. IV, сл. 4).

Коштани предмети из јама су различити. Неколико равних оплатних плочица имају ситне рупице и вероватно су припадале оквирима мањих икона. Фино су обрађене али без икаквих декоративних детаља (Т. IV, сл. 14, 15). Зато су поједини цевасти делови богато украшени урезаним мотивима преплета, палмета, шрафура и једноставних линија које се нижу једна за другом (Т. IV, сл. 6–9). Њихове димензије су различите и крећу се од 5 до 2,1 cm дужине, пречника од 2 до 1,5 cm. На сличан начин је орнаментисан и један мањи врх рога, док је већи без украса, али фино исполираних површина (Т. IV, сл. 11, 13). На мањем врху су на самој ивици мале рупице за металне закивке помоћу којих је он био аплициран на неки дрвени предмет. Цевасти делови су свакако стајали на некој дрвеној палици, од које се сачувао само један мањи део. Они су били једноставно навучени, али је један, који у јами није био откривен, био и причвршћен помоћу мањег коштаног клина са лоптастом главом (Т. IV, сл. 12). Намена тако оковане палице за сада остаје непозната. Можда је у питању једна дршка или је више њих од рипида које су на примерцима до данас сачуваним најчешће биле од метала или оковане металним тракама. Могло би такође да се претпостави да су поједини цевасти делови чинили оплату епископског штапа. У том случају њему би припадао и бронзани клин са профилисаном главом који је на доњем завршном крају био углављен у дрвено језгро (Т. IV, сл. 14). Овој претпоставци иде у прилог и то што је приликом ископавања унутрашње припрате Богородичине цркве у манастиру Студеници у једном гробу уз десно стопало скелета нађен велики бронзани клин.[24] Може се претпоставити и да потиче са полијелеја, јер се исти такав клин налази на дечанском полијелеју за фиксирање свећа.[25]

Засада треба само напоменути да су слични предмети са приближно истим начином украшавања откривени у Коринту,[26] где су опредељени као византијски период, у Трнову,[27] датовани у

/22/ В. Хан, *Три века дубровачког стакларства (XIV–XVI век)*, Београд 1981, 34–35, т. II, сл. 4.

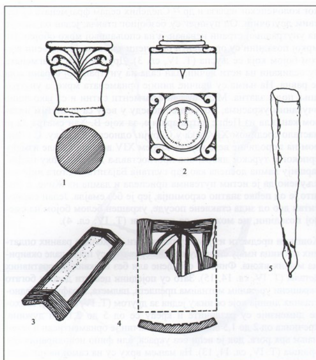
/23/ В. Хан, *Стакло средњовековно, Историја примењене уметности код Срба*, Београд 1977, 221, сл. 15, 16, 16а.

/24/ *Благо манастира Студенице* (каталог), Београд 1988, 47, 84, кат. бр. 83.

/25/ В. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I, Београд 1941, т. LXXII.

/26/ Dj. G. Davidson, *Corinth, The minor objects*, XII, Princeton, New Jersey 1952, Pl. 64/865–873, 876–878.

/27/ С. Георгиева, *Керамиката*, 252, обр. 77.



Табла V. Слике 1 и 2: каииѿел и база од мермера; слике 3 и 4: кровне оӣеке; слика 5: сврдло

XIII–XIV век, у Пољској,[28] где се сматра да су из XI века, и у старим белоруским градовима.[29] Украс у виду преплета налазимо и на зграфито украшеним судовима византијске производње.[30]

Од металних налаза из јама пажњу привлаче и два окова за књиге. Први је на једном крају оштећен, а на другом се састоји од две плочице од којих је горња у облику розете а доња једноставна и равна. У размаку између плочица свакако су биле корице књиге од коже или пуније хартије, док се на суженом делу окова налази мали закивак (Т. IV, сл. 17). Други оков је подешен за затварање књиге и начињен је од танке правоугаоне плочице која се на једном крају завршава шарниром а на другом кукицом. Ивице плочице су ситно назубљене, док је средишњи део украшен са две четвороугаоне перфорације и четири кружне које су крстообразно распоређене (Т. IV, сл. 16). Поред ових предмета у јамама су били и веће гвоздено сврдло (Т. V, сл. 5) и један гвоздени оков за риљ, док је део једне гвоздене потковице откривен при врху јаме.

Делови архитектонске пластике нису многобројни. То су фрагменти шестоугаоних и осмоугаоних стубића, један мањи капи-

/28/ W. Blaszczyk, *Skarby,* Muzeum Archeologisznego w Poznaniu, Poznan 1980, 77, kat. br. 99.

/29/ Л. В. Алексеев, *Художественные изделия косторезов из древних городов Белоруссии,* Советская археология 4 (Москва 1962) 197–209, рис. 1–4.

/30/ С. Георгиева, *Керамиката,* 82, обр. 56.



Керамичке йосуде. 1, 4 — глеђосане зделе; 2, 3, 9 — неглеђосане зделе; 5, 6 — неглеђосани лонци; 7, 8 — неглеђосани крчази

тел романичког типа и база за мањи стуб, израђени од белог мермера и брече црвенкасте боје[31] (Т. V, сл. 1 и 2).

Заједно са осталим материјалом у јаме је убачено више делова зидних и кровних опека. Зидне опеке су на прелому мрке и идентичне су опекама из зидова првобитне цркве, док су кровне квалитетније, црвенопечене целом дебљином, израђене од глине са врло мало песка[32] (Т. V, сл. 3, 4). Поједине опеке су благо повијене, олучасте, а неке су повијене јаче, у виду ћерамиде. Обе врсте опека су, међутим, слично обрађене, снопом паралелних узаних канелура изведених неком врстом алатке. Налазе се углав-

/31/ Милка Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века*, I, Београд 1995, 115, сл. 89, 116, сл. 1.

/32/ Р. Финдрик, *О кровним покривачима од опеке на нашим средњовековним грађевинама*, Старинар XXIV–XXV (Београд 1973–1974) 125; Н. Никулска, М. Микулчић, *Маркови кули, Град Црнче, Скопје, Византијски објекат*, Археолошки преглед 20 (Београд 1978) 101–103 (т. XCVIII, 1–3); А. Јуришић, *Градац. Резултати археолошких истраживања*, Београд 1989, 18, сл. 16.

ном по ивици опека. На врсти јаче повијених опека, ширине 15–17 cm у повијеном стању, канеловани украси су на горњој површини. Врста слабије повијених опека је заступљена са више фрагмената мањих димензија. Њихова ширина износи 27,5–28 cm а дебљина 2–2,5 cm. Украшене су на сличан начин низовима узаних канелура, али овога пута на унутрашњој, повијеној страни. Ширина канелованих снопова је 5–5,5 cm. На угловима се уочава како су снопови повлачени најпре дуж једне, а затим дуж друге ивице, па су новим потезима на угловима брисани стари (Т. V, сл. 3). На две фрагментоване опеке се уместо узаних канелура налазе само по три знатно шире. Поред овакве обраде, ова врста опека је имала и орнаменте на средини. Ту је на једној опеци прстом или широким овалним штапићем изведена велика елипса у којој су затим начињене вертикалне, такође широке линије. Иста опека је затим осликана жућкастобелом анголом — њоме су пребојене испупчене површине, док су удубљене обојене црвеномрком бојом (Т. V, сл. 4). Друга опека, на којој се такође налази широка елипса на средини, није осликана. На њој су на унутрашњој страни остаци малтера. Остатке малтера има на истој страни још једна опека, али се овде испод малтера назиру трагови тамноцрвене и зелене боје. При помисли да су канелуре чисто функционалног карактера, да би кровне опеке приликом слагања боље налегле једна на другу и да затим не би клизале, остаци боје су очигледно својеврсна декорација, без обзира на то што она није много долазила до изражаја. Нејасно је само где су оне стајале, на храму или на неком од других манастирских објеката. Тренутно је извесно само да су већ на почетку XIV века биле фрагментоване и као такве убачене у јаму заједно са другим отпадним материјалом.

Како је сав материјал из јама хронолошки сродан, оба су укопа настала у приближно исто време, односно у исто су време испуњена отпадним материјалом. Јама обележена бројем I наменски је ископана за похрањивање фресака и осталог материјала, док је јама број II, у експонартексу, за ову прилику секундарно употребљена. Целом висином је била испуњена речним облутком, ломљеним каменом и обрушеном земљом. На самом дну је нађено доста сиве чисте глине изнад које су остаци неколико сатрулелих дасака. На средини дна је била и једна вертикално побијена облица. Бројни фрагменти фресака су претежно налажени у средишњем делу укопа, док се камен налазио више по ободу. На самом дну јаме, међутим, нађено је још неколико фрагмената керамичких посуда, претежно кухињских неглеђосаних лонаца, такође с краја XIII и почетка XIV века, овог пута без трагова сликарских боја. Судећи по оваквим запажањима, има се утисак да је јама првобитно била усуво озидана каменом и на дну обложена глином и даскама, и да је тек по оштећењу каменог плашта послужила за одлагање фресака. Иако је њена прва намена за сада хипотетична, треба напоменути да су овакви крушколики укопи обложени глином или озидани каменом у средњем веку обично коришћени као оставе.[33] На овакву претпоставку указује конкавни облик дна а за-

/33/ Д. Минић, *Житне јаме у Трговишту*, Новопазарски зборник (Нови Пазар 1987) 63–64.

тим присуство дасака и побијене облице, чиме се код житних јама — силоса издвајао доњи део за акумулацију евентуалне влаге.

Похрањивање фресака у Жичи и осталог материјала није нова појава. Приликом истраживања цркве Светог Петра и Павла 1977. године у њеној је унутрашњости такође откривена јама у којој су похрањени фрагменти фресака и делови архитектонске пластике.[34]

Судећи по свим налазима откривеним у јамама, очигледно је да оне представљају још један пример похрањивања оштећеног зидног сликарства и других предмета којима се служило у цркви и којима је због тога придаван посебан значај. Према садашњем стању познавања, овако су у црквама закопаване углавном само оштећене фреске и пластика са храмова, а зна се да се слично поступало и са црквеним књигама иислуженом свештеничком одећом. Овде су у јаме остављени и други предмети који не припадају самој цркви нити имају непосредне везе са обредима који се у њој обављају. То показују налази керамичких судова, а нарочито фрагментована коњска потковица и гвоздени оков за ашов, који такође спадају у инвентар јаме.

Све јаме у Жичи налазиле су се у унутрашњости цркава. С обзиром на то да су на другим локалитетима јаме за похрањивање оштећених предмета из цркве налажене у порти, постоји могућност да се и у порти манастира Жиче налазе јаме, пре свега са архитектонском пластиком од које је овде нађено врло мало. Нажалост, није било могућности за друга истраживања.

/34/ А. Јуришић, *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике*, Саопштења XVIII (Београд 1981) 169–175.

Obrenija VUKADIN

DEUX FOSSES DANS L'ÉGLISE SAINT-SAUVEUR À ŽIČA

Dans le cadre des fouilles archéologiques de l'église Saint-Sauveur à Žiča, faites entre 1988 et 1991, un ensemble archéologique particulièrement intéressant a été découvert, celui de deux assez grandes fosses. La première, dans le diaconicon, près du mur ouest, est d'un diamètre de 170 cm à 200 cm atteignant 325 cm de profondeur. Elle est de forme simple, cylindrique. L'autre est située dans la partie nord-est de l'exonarthex, elle est un peu plus grande, en forme de poire au fond oblique, qui était recouvert d'une certaine quantité de terre glaise grise (T. I, fig. 2 et 3). Les deux fosses étaient entièrement remplies de terre, de pierre, de débris de mortier de façade ou de revêtement fresco des murs. Le matériel de remplissage consistait en fragments de fresques endommagées de l'église, en débris de décoration architectonique et morceaux d'objets en verre, en os et en métal. Parmi d'autre matériel en céramique des fragments de plusieurs récipients ont été découverts portant encore des traces des couleurs dont les peintres s'étaient servis lors de la décoration de l'église. Leur base est conique, leur tailles sont diverses ainsi que, dans une certaine mesure, leurs profils. Parmi ces tessons il y a ceux de deux récipients profonds, coniques, mais de profil spécifique (T. II, fig. 6, 7). Leurs fragments comportent toujours sur leurs faces, aussi bien extérieures qu'intérieures, des traces d'ocre, de blanc, de rouge et quelques uns de couleur vert clair. Les récipients du premier groupe sont faits en terre glaise avec un peu de sable fin sur un ancien tour de potier. Ils ne comportent point d'ornements. Leurs formes sont celles fréquentes dans de nombreux sites médiévaux où ils étaient en usage quotidien depuis le haut moyen âge. Les récipients du second groupe sont faits sur le tour de potier rapide, en terre glaise bien épurée et leurs surfaces sont polies. Leur intérieur est recouvert de glaçure jaune. Les surfaces supérieures obliques sont décorées des palmettes et des spirales en frise horizontale. Ils sont datés du XIII[e] ou du début du XIV[e] siècle. Puisque les fragments de fresques de la fosse appartiennent aux plus anciennes des fresques dans l'église Saint-Sauveur les vases ont dû servir lors du renouveau de la décoration à la fin même du XIII ou au début du XIV[e] siècle. Le restant de poteries des fosses consiste en vases divers sans glaçure. Les pots y sont la forme la plus fréquente. Leurs dimensions sont diverses. Un grand nombre de ceux-ci comporte sur la partie supérieure du ventre une décoration incisée (T. III, fig. 1, 6–10).

Les objets en verre y sont représentés par de nombreux fragments d'oculus de différents diamètres, incolores ou jaunâtres, de couleur bleu foncée ou brune, puis des fragments de veilleuses en verre fin ou épais, décorés de peinture dorée, brune ou jaune (T. IV, fig. 1–5).

Le matériel en os est constitué de fines plaquettes réctangulaires et des débris d'os en fins tubes décorés de différents ornements stylisés: palmettes, nattes, groupes serrés de lignes striées etc. (T. IV, fig. 6–13).

Plusieurs morceaux de briques ou de tuiles ont également été jetés dans les fosses.

Les deux fosses sont contemporaines, mais la fosse numéro 1 a été creusée en vue d'y déposer des fresques et d'autre matériel, tandis que la fosse numéro 2 n'a été que d'usage secondaire. La forme de la fosse, le matériel en céramique, les débris de planches, les morceaux de terre glaise et les pierres en quantité considérable laissent l'impression qu'elle servait précédemment à quelqu'autre usage et qu'elle ait eu à l'intérieur le revêtement en pierre sèche, cailloux de rivière et pierre concassée. Ce qui fait penser à une fosse de blé, dont le revêtement se serait abattu à un certain moment et qu'ensuite elle ait servi de dépôt.

Вера БОГОСАВЉЕВИЋ-ПЕТРОВИЋ
Тајана МИХАИЛОВИЋ

СРЕДЊОВЕКОВНЕ НЕКРОПОЛЕ И НАСЕЉА У ОКОЛИНИ МАНАСТИРА ЖИЧЕ

На садашњем степену проучавања археолошка проспекција шире околине манастира Жича није задовољавајућа и у великој мери је непотпуна.

Од значајних археолошких интервенција издвајају се заштитни радови на цркви Раваници у Г. Рибници изведени 1968. у организацији Завода за заштиту споменика културе из Краљева (документација Завода), а почетком осамдесетих година сондажна истраживања средњовековних некропола на локалитетима Римско гробље у Ратини и Турска црква и Смудиноге у Ласцу од стране Народног музеја (Н. Љамић-Валовић 1986, 1988, В. Богосављевић-Петровић, Т. Михаиловић 1996а). Резултати истраживања некропола су показали насељеност подручја у XII и XIII веку, што се подудара са подизањем и првом активношћу манастира Жиче. Ова чињеница је условила да се обазривије приступи систематизацији старих и прикупљању нових података у припреми научноистраживачког пројекта. Као финални резултат очекује се археолошка карта која треба да покаже степен густине насеља и гробаља, чиме би се добила прецизнија демографска слика становништва које је својом снагом, бројношћу и потенцијалом могло да одреди услове за подизање манастира.

Манастир се налази у оквиру природно-географске регије, јужно од тока Западне Мораве, која је делом равничарска, пењући се у побрђе планина Јелице, Гоча и Столова (карта 1). Западну и источну границу наших истраживања чине административне линије према општинама Чачак и Врњачка Бања. Јужна граница је одређена трансверзалном осом од села Лазац на западу до села Врба на истоку.

У питању је 27 села, од којих је 19 археолошки потпуно непокривено. Осам села је делимично истражено, при чему у седам села средњовековна гробља чине најбројнију врсту археолошких налазишта.

Реч је о 16 некропола и три црквине. У наведеном узорку од 27 села у Жичкој повељи краља Стефана Првовенчаног појављује се десет топонима (Љ. Дурковић-Јакшић 1988, 52). У неизмењеном облику до данашњих дана су Ратина, Рибница, Конарево и Буковица. У промењеном облику су Тополница (Врба), Заклопита Лука (Заклопача), Талско (Кованлук) и Батина (Ковачи). Поред целих села јављају се и два микротопонима: Црна Река (део



Карта 1.
Положај средњовековних гробаља и црквина у околини манастира Жиче: Лазац (1. Турска црква, 2. Циновско гробље, 3. Луке–Пањевац, 4. Летиште, 5. Лишанско гробље), Дракчићи (6. Радово брдо — гробље, 7. Црквина), Чибуковац (8. Доње гробље), Ковачи (9. Гробљиште, 10. Црквина), Рибница (11. Гробље, 12. Звечевац, 13. Турско /Латинско/ гробље, 14. Црква Раваница), Ратина (15. Римско гробље, 16. Турско гробље), Врба (17. Грчко гробље, 18. Букоњско гробље, 19. Гробље код воденице Радовића)

Матаруга) и Свињаци (највероватније део Роћевића). У скраћеном прегледу налазишта приказујемо изглед и положај некропола и надгробних споменика, са посебним освртом на село Лазац.

Тематско рекогносцирање микрорегије Ласца, поред два вишеслојна локалитета са својим специфичностима, дало је податке за три нова гробља са индикацијама за средњовековни слој (карта 2). Распоред средњовековних гробаља у селу Ласцу показује густу концентрацију уз реку и на оближњим узвишењима, у благом луку око данашњег центра села.

Први вишеслојни локалитет, Турска црква у Г. Ласцу, купасто је брдо заравњеног врха, где је у оквиру неолитско-радионичког комплекса окресаног оруђа и касноантичког утврђења укопано средњовековно гробље (слика 1). Након сондажних истраживања 1985. године и прикупљања површинског материјала очувана је гомила фрагментованих камених плоча на имању Р. Милијановића, која потиче од надгробних споменика и гробних конструкција. Два примерка из групе су орнаментисана. Реч је о ти-

пу вертикалних белега, варијанте плоче: плоча са представом двоструког крста на постољу, у плитком рељефу (табла II/5) и пентагонална плоча од кречњака, са суженом базом и представом урезаног крста са повијеним крацима (табла II/4). Без директних аналогија, али на основу прелиминарне типологије са некрополе у Балетићима, споменици се оквирно датују у крај XV и XVI век (Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989, 88). Ранији хоризонт сахране на Турској цркви потврђен је преко гроба Г 7, и гробног прилога у виду пара сребрних наушница *кијевског тийа* (Н. Љамић-Валовић 1986, 161–163; 1988, 186–188). Три јагоде истих димензија изведене су шупљим ливењем и украшене тордираном жицом и техником филиграна (табла I/2). Непосредна аналогија, која прати начин израде, украшавање и материјал, налази се на некрополи цркве Светог Пантелејмона, у гробу 127 (Г. Марјановић-Вујовић, Г. Томић 1982, 56, кат. бр. 244). Шири коментар и тумачење еволуције овог типа наушница даје С. Павловић-Ерцеговић, са картом досадашњих публикованих налаза (Брестовик, Бела Црква, Добрача) и одређивањем времена пуне употребе у периоду XII–XIII века на нашој територији (А. Павловић-Ерцеговић 1970, 45). Узимајући у обзир наведене чињенице, као и



Карта 2.
Положај средњовековних гробаља у селу Ласцу: 1. Турска црква, 2. Џиновско гробље, 3. Луке–Пањевац, 4. Летиште, 5. Лишанско гробље



Слика 1.
Положај локалитета Турска црква — са северозапада

мали обим истражености некрополе на Турској цркви, хоризонт старије сахране датује се у XII–XIII век.

Други вишеслојни локалитет налази се на 5 km удаљености према истоку од Турске цркве, на левој обали Лазачке реке, на потезу Смудиноге – Циновско гробље (карта 2/2). Заштитно ископавање из 1994. године, на површини од свега 62 m², показало је постојање два хоризонта сахране: млађи, са плитко укопаним гробовима и конструкцијама од незнатно притесаних камених плоча, и старији, са слободно укопаним покојником и гробним прилогом (В. Богосављевић-Петровић, Т. Михаиловић 1996а, у штампи). Шест гробних конструкција смештених у три реда, без очуваног остеолошког и археолошког материјала, отежава прецизније датовање, до генералног да припадају периоду након средине XVI века. Представљају широко распрострањен облик сахране на територији Србије, чест код локалног становништва које је користило локални камени материјал по узору на познате и луксузније форме гробног сандука. Посредно датовање омогућила је секундарна употреба надгробног споменика са представом антропоморфног крста у дубоком рељефу, као чеоне стране гроба 3 (табла II/2). Аналогије са споменицима из Балетића, где



Слика 2.
Луке–Пањевац: тип хоризонталне надгробне плоче

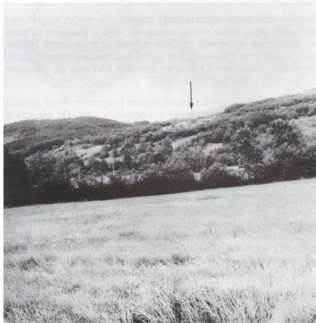
слични споменици представљају усправне белеге уз хоризонталне плоче поред главе и ногу покојника, која је изведена на основу инвентара аналогних гробних целина са локалитета Трговиште, црква 2 на Табачини и уз цркву 4 са западне стране, датују га у другу половину XV и прве деценије XVI века (Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989, 84, табла VIII/3).

Рани хоризонт сахране идентификован је преко гробног прилога слободно укопаног покојника у глиновити слој. Од скелета је очувана фрагментована клавикула, преко чега су лежале сребрне наушнице са цевастом перлом од зелене стаклене пасте. Реч је о типу наушница са једним гранулираним коленцем на масивној сребрној карици (табла I/1). Најближе аналогије су гроб 20 на некрополи у Миријеву (М. Бајаловић-Хаџи Пешић 1984, 73, табла XVI/2) и примерак са налазишта Висока Раван у Брестовику (М.Ћоровић-Љубинковић 1958, 329, слика 3). Наушнице са једним коленцем представљају део стандардног инвентара некропола хронолошки диференцираних у период од X до краја XII века. Када се јављају у сребру и у техници гранулације, представљају луксузни производ. С обзиром на краћу еволуцију овог типа накита и постојеће аналогије, склони смо датовању у период пуне употребе типа, током XII века (С. Павловић-Ерцеговић 1972, 43).

На средини пута између два вишеслојна налазишта смештена је некропола Луке–Пањевац (карта 2/3). Положај је централан у односу на евидентирана гробља у данашњем језгру села. На тераси леве обале Лазачке реке која прелази у брег налазе се остаци надгробних споменика формираних у редове. На заравњеном делу терена с годинама се изоравају фрагменти камених плоча, док се у

прелазној зони ка узвишењима идентификују три реда аморфног необрађеног камена који врхом излазе из земље (слика 2). Један дислоцирани монолит од сивог пешчара (дим. 1,60 × 0,75 × 0,20 m) представља општи тип хоризонтално положених плоча, по правилу најстаријих форми на једној некрополи дугог трајања сахрањивања (Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989, табла IV/1). Најновија прелиминарна истраживања на западном Копаонику показују стандардно присуство овог типа на евидентираним некрополама (Г. Тошић 1996, 139). Према аналогијама из Балетића, тип аморфне масивне плоче представља типични споменик скромнијих сахрана из периода XIV–XV века (Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989, 79).

Југоисточно од Лука, део кружне линије са гробљем на потезу Смудиноге (Циновско гробље) чини некропола на брду Летиште (карта 2/4). Брдо је типа омање главице, купасто уздигнутих страна, с прилазом од југозапада. Заравњени врх брда амфитеатралног типа искрчен је пре пола века, чиме је постојеће старо гробље потпуно девастирано. Једини траг постојања су приче ретких старијих мештана, као и налаз фрагмента профилисаног стубастог камена очуваних димензија 0,50 × 0,17 × 0,11 m (табла II/1). Реч је о усаднику комплексног гробног обележја типа хори-



Слика 3.
Положај локалитета Лишанско гробље — са севера

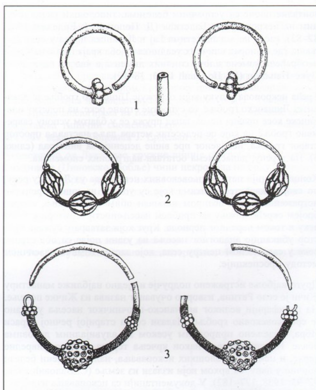
зонталне плоче са усправним белезима, типолошки јасно уоченим на некрополи из Балетића (Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989, 82–83), као и на локалитетима Гај и Латинска црква у селу Дољани, где су поред сличних усадника на оба краја гроба нађене и необрађене камене плоче сличних димензија као на налазишту Луке–Пањевац (М. Поповић 1993, 18–19).

Трећа некропола у луку који окружује Циновско гробље је локалитет Лишанско гробље, са супротне стране реке: на почетку планинске косе правца исток-запад пружа се у благом успону савремено гробље на које се педесетак метара даље наставља простор старог гробља, искрченог пре више деценија за виноград (слика 3). На терену, данас, нема остатака надгробних споменика.

Концентрација пет средњовековних некропола уз Лазачку реку, по својим карактеристикама које су уочене на нивоу тренутне истражености и с обзиром на мали обим ископавања, својим бројем скреће пажњу на проблем насељености територије у XII веку и током наредног периода. Круг који затварају сужава простор убикације аналогног насеља на узани појас са обе стране реке у савременом центру села, које засада измиче класичном методу проспекције.

Друго најбоље истражено подручје и уједно најближе манастиру Жичи је село Ратина, изворно очуваног назива из Жичке повеље. На периферији великог винчанско-плочничког насеља укопано је средњовековно гробље. Налази се на старијој речној тераси Ибра, подељено природним усеком ка алувијалним деловима обале. На платоу се и након крчења терена у пољопривредне сврхе, и након археолошких ископавања, налазе камени белези обично у пару, са врхом који излази из земље (С. Валовић 1986, 92–93; 1988, 177–182). У документацији са ископавања издвајају се два хоризонта сахрањивања: старији, потврђен код слободно укопаног покојника гробним прилогом, паром бронзаних наушница са позлатом, и млађи, са каменим белезима покрај главе и ногу покојника. Реч је о наушницама са једном гранулираном јагодом и два коленцета, чија је најближа аналогија налаз из Добраче, из гроба 47 (Д. и М. Гарашанин 1956, 199, табла II/3).

Из гроба 149, са локалитета Трњане, потиче тип наушница са ажурираном јагодом и два коленцета, које аутор истраживања, на основу бољег стања истражености и већег узорка са територије Далмације и Босне, датује у време до краја XI века (Г. Марјановић-Вујовић 1984, 28, 109–110, табла XI/ Г 149/1, 2). Посматрајући велику групу наушница *токајског типа,* где би налаз из Ратине нашао своје порекло у византијским производима, време употребе на некрополи пада у период X–XII века, имајући на уму период продукције ограничен на XI век. Постојање раног хоризонта на некрополи у Ратини скреће пажњу на себе датовањем гробног прилога, чиме се потенцира постојање јачих насеља у долини Ибра и Мораве у времену које је претходило подизању манастира Жиче.

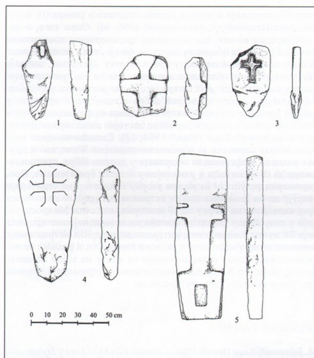


Табла I

Накит из раног хоризонта сахране на некрополама из околине манастира Жиче: 1. Лазац — Циновско гробље; 2. Лазац — Турска црква; 3. Ратина — Римско гробље (R 1:1)

Што се тиче осталих села, нпр. Врбе, одакле, са искрченог гробља на равној речној тераси, потиче надгробни споменик са представом крста у плитком рељефу (табла II/3), или Дракчића, где је на брегу са активним гробљем североисточни део под монолитним споменицима на редове (просечних димензија 1,70 × 0,40 × 0,35 m), структура положаја и површинских манифестација некропола је слична онима из боље обрађених целина.

У Ковачима и Рибници, селима у непосредној близини манастира, трагови евидентираних некропола се губе на терену, где се увелико осећају последице наглог и интензивног насељавања у последње две деценије. О некадашњим старим гробљима сведоче само сећања старијих мештана или топоними. Регистроване црквине у селима Дракчићи и Ковачи су брег без површинских



Табла II
Средњовековни споменици са некропола из околине манастира Жиче:
1. Лазац — Летиште; 2. Лазац — Циновско гробље; 3. Врба — Грчко гробље; 4, 5. Лазац — Турска црква

трагова материјалних остатака, у случају првог, односно очуван само топоним, у другом селу.

Сумирање резултата на досадашњем нивоу истражености показује да су три сондирања, у веома малом обиму, дала податке који показују већу старост некропола од претпостављене на основу површинских манифестација. Гробни прилози наушница су потврдили постојање раног хоризонта сахране, који се на основу опште ситуације истраживања простора датује у период XI–XIII века, дакле у време које претходи и у време саме градње цркве Светог Спаса и устројства манастира Жиче. Лазац као најбоље истражена целина на првом нивоу евиденције показује густу концентрацију гробаља, а самим тим и насељености у поменутом периоду. Узимајући у обзир и карактер два вишеслојна налазишта чија функција може да се претпостави на основу агломерација из праисторијског и античког периода, присуство средњовековних популација се може аналогно томе поставити у проблема-

тику експлоатације и чувања рудних депозита и ревира (В. Богосављевић-Петровић, Т. Михаиловић 1996, 96). Осим тога, и пољопривредни аспект, као и положај трансверзалне повезаности јеличког рејона са ибарском долином, био је, чини се, од великог значаја за подизање насеља у средњем веку. Прецизно, добро и висококвалитетно обликован и изведен рад на сва три пара наушница, посебно код оних са три јагоде где је техника украшавања филигран, показује све већ добро уочене карактеристике у развоју локалног златарства које са уздизањем феудалног слоја и властеле добија и купце и сировине достојне византијског пандана (М. Бајаловић-Хаџи Пешић 1984, 13). Следећи моменат који је од велике важности за објашњење подизања Жиче, као и других великих грађевинских подухвата у долини Ибра, претпостављамо да се може наћи и у постојању великог броја насеља. Прелиминарни резултати на малом узорку евидентиране територије указују да би динамика даљих истраживања требало да умножи број налазишта на узорку од 19 неистражених села. Микроситуација у селу Ласцу директно захтева заснивање научног пројекта који би путем комплексних, интердисциплинарних истраживања покушао да аргументованије појасни околности и разлоге за подизање прве српске архиепископије на месту на којем се данас налази манастир Жича, и да осветли ниво материјалне и духовне културе у периоду који му претходи.

БИБЛИОГРАФИЈА

М. Бајаловић-Хаџи Пешић 1984 — *Накит VII–XVIII века у Музеју града Београда,* Музеј града Београда, каталог XV, Београд 1984;

В. Богосављевић-Петровић, Т. Михаиловић 1996 — *Увод у систематска истраживања регије Лазац код Краљева,* Гласник Српског археолошког друштва 12 (Београд 1996) 89–98.

В. Богосављевић-Петровић, Т. Михаиловић 1996а — *Средњовековна некропола Циновско гробље у селу Лазац код Краљева — резултати истраживања,* Свеске Секције за средњовековну археологију САД, Нови Сад (у штампи);

С. Валовић 1986 — *Rimsko groblje u Ratini, srednjovekovna nekropola,* Arheološki pregled 25, Savez arheoloških društava Jugoslavije (Beograd, Ljubljana 1986) 92–93;

С. Валовић 1988 — *Резултати археолошких истраживања средњовековне некрополе у Ратини код Краљева,* Зборник Народног музеја XIII–1, археологија (Београд 1988) 177–182;

М. Гарашанин, Д. Гарашанин 1956 — *Средњовековно српско гробље у Добрачи,* Старинар V–VI (Београд 1956) 190–204;

Љ. Дурковић-Јакшић 1988 — *О Жичкој повељи,* Наша прошлост 3 (Краљево 1988) 49–57;

С. Ерцеговић-Павловић 1972 — *Прилог проучавању наушница у Србији од 9. до 13. столећа,* Старинар XXI (Београд 1972) 41–58;

Н. Љамић-Валовић 1986 — *Нови налази наушница „Кијевског типа" код Краљева,* Наша прошлост 1 (Краљево 1986) 161–163;

Н. Љамић-Валовић 1988 — *Средњовековне наушнице из Ратине и Горњег Ласца у вези проблематике култа мртвих у Србији између XI и XIV века,* Зборник радова Народног музеја XIII–1 (Београд 1988) 185–188;

Г. Марјановић-Вујовић 1984 — *Трњане,* Народни музеј, Монографије, књ. 4, Београд 1984;

Д. Поповић, Ј. Ердељан 1989 — *Старо гробље у Балетићу, резултати прелиминарних истраживања,* Новопазарски зборник 13 (Нови Пазар 1989) 71–91;

М. Поповић 1993 — *Околина манастира Сопоћани — остаци средњовековних насеља, некропола и црквина,* Новопазарски зборник 17 (Нови Пазар 1993) 7–26;

Г. Тошић 1996 — *Средњовековне некрополе на Западном Копаонику,* Гласник Српског археолошког друштва 12 (Београд 1996) 131–141.

Vera BOGOSAVLJEVIĆ-PETROVIĆ
Tatjana MIHAILOVIĆ

LES NÉCROPOLES ET LES SITES DU MOYEN ÂGE AUX ENVIRONS DU MONASTÈRE ŽIČA

Les études de la prospection archéologique des environs plus larges du monastère Žiča sont au niveau actuel insatisfaisants et en une grande mesure incomplets.

Des fouilles de moindre envergure ont été faites à plusieurs sites, dont les résultats ont démontré que la région a été habitée aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, ce qui coïncide avec la construction du monastère et les débuts de son activité. Le fait a incité une systématisation plus prudente des informations anciennes et une recherche de nouvelles informations dans le cadre des préparatifs du projet de recherche. Le résultat final attendu est la carte archéologique qui présentera le degré donné de la densité des agglomérations et des cimetières, contribuant à la précision de l'image démographique de la population, qui a pu déterminer par sa force, son nombre et ses potentiels les conditions de la construction du monastère.

Le monastère est situé dans le cadre de la région naturelle géographique au sud du cours de Zapadna Morava, région en partie plate remontant doucement vers les ramifications des montagnes Jelica, Goč et Stolovi. Les frontières ouest et est de nos recherches sont marquées par la ligne administrative séparant la région des communes Čačak et Vrnjačka Banja. La frontière sud est définie par l'axe transversal depuis le village Lazac à l'ouest jusqu'au village Dragosinci à l'est.

Il s'agit de 27 villages, dont 19 restent entièrement intacts du point de vue des fouilles. Huit villages ont fait objet des fouilles archéologiques partielles, dont 7 villages aux nécropoles médiévales ont offert les plus nombreux sites archéologiques. Il s'agit de 16 nécropoles et trois ruines d'églises. Dans l'échantillon de 27 villages 10 toponymes ont pu être retrouvés dans la Charte de Žiča du roi Stefan Premier Couronné.

Un tableau succinct des sites présente l'aspect et les situations des nécropoles et des monuments funéraires avec, en particulier, la présentation du village Lazac, thématiquement reconnu.

Le premier site à plusieurs strates (néolithique, antiquité tardive, médiéval) est le Temple turc de Lazac Supérieur. Les monuments funéraires conservés peuvent être datés de la fin du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. La nécropole comporte un horizon d'ensevelissement précédent, marqué par du matériel funéraire, des boucles d'oreilles du type «Kievo». L'horizon est situé en période florissante de ce type de bijou dans notre territoire, c'est à dire les XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Le second site à plusieurs strates (de structure pour ainsi dire identique) se trouve 5 km plus loin à l'est du Temple turc, à la rive gauche de la rivière de Lazac, dans la partie plate du village. Les fouilles de protection du site ont démontré l'existence de deux horizons d'ensevelissement: le premier,

plus jeune, aux tombes peu profondes et aux constructions en plaques de pierre, et un horizon plus ancien, identifié à une profondeur plus importante, au matériel funéraire consistant en boucles d'oreille en argent du type à un ornement granulé. Nous penchons pour leur attribution à leur époque florissante, celle du XIV^{e}–XV^{e} siècle.

Au sud-est de l'Arc, partie de la ligne circulaire par rapport au cimetière de Smudinoge, la nécropole du mont Letište est située. De nombreux monuments funéraires y ont été dégagés, seul le fragment de l'un d'eux est conservé avec le début d'un ornement au modelé plastique. La troisième nécropole entourant en ligne semi-circulaire Smudinoge est le site Cimetière à Lišani (cimetière de Lišani) à la rive opposée de la rivière. Il n'y a pas de vestiges de monuments funéraires en site. On peut supposer l'existence dans cet espace d'une agglomération analogue, qui, pour le moment, échappe aux méthodes classiques de reconnaissance archéologique.

Une deuxième aire, mieux fouillée, est précisément la plus proche du monastère Žiča, c'est celle du village Ratina, à l'appellation authentique conservée depuis la Charte de Žiča. Le plateau a conservé des marques, uniques où en paires, à la pointe sortant de terre. La documentation des fouilles a permis de distinguer deux horizons d'ensevelissement, le plus ancien confirmé par du matériel, une paire des boucles d'oreille en bronze doré, et le plus jeune aux marques de pierre près de la tête et aux pieds du défunt. L'usage généralisé des bijoux se situe à la période XII^{e}–XIII^{e} siècle, leur simultanéité avec la construction du monastère est donc confirmée par des sources écrites, aussi bien que par des trouvailles indicatives de culture matérielle.

Dans d'autres villages, telles que Vrba où Drakčići, les sites ont des manifestations extérieures et des indications de date similaires.

La somme des résultats au niveau actuel des recherches indique que les trois sondes de très petite envergure, ont donné des informations démontrant que les nécropoles sont plus anciennes qu'on ne l'a supposé d'après les manifestations à la surface. L'horizon ancien d'ensevelissement est daté selon la situation archéologique générale à la période XII^{e}–XIII^{e} siècles, donc à l'époque de la construction de l'église du Saint-Sauveur et la fondation du monastère Žiča. La micro-région de Lazac présente une concentration dense de cimetières, en conséquence donc la densité d'agglomérations à l'époque mentionnée. Il faut en chercher les raisons dans les possibilités de l'exploitation et du gardiennage des mines et des dépôts aussi bien que de l'agriculture et de la situation de transversale entre la région de Jelica et la vallée de Ibar.

L'existence d'un grand nombre d'agglomérations dans cet espace est l'un des facteurs les plus importants du choix du lieu pour la construction de l'église archiépiscopale. Les résultats préliminaires selon le petit échantillon du territoire marqué indiquent que la dynamique des fouilles ultérieures devrait étendre le nombre de sites sur l'échantillon des 19 villages, indiqués par la micro-situation du village de Lazac. La micro-situation du village Lazac exige directement de telles recherches dans le cadre d'un projet des recherches complexes, pluridisciplinaires qui tenteraient d'éclairer avec plus d'arguments les circonstances et les raisons de la construction du premier archevêché serbe à l'endroit précis où se trouve actuellement le monastère Žiča, tout en mettant en lumière le niveau de la culture matérielle et spirituelle à l'époque lui précédant.

Душица МИНИЋ
Обренија ВУКАДИН

ГРОБ ЈОАНИКИЈА НЕШКОВИЋА У ЖИЧИ

Систематским археолошким истраживањем цркве Светог Спаса у Жичи обухваћен је и простор јужне капеле у којој је сахрањен Јоаникије Нешковић, владика ужичко-крушевачки.[1] Његова надгробна плоча лежи у југозападном углу капеле, због чега тај део није ни био предвиђен за истраживања. Источно од плоче се, међутим, наишло на једну пресведену гробницу, доста рустично урађену, због чега је, да би се она у целини открила и испитала, надгробна плоча морала да буде привремено уклоњена. Приликом даљих радова се показало да и гробница припада Јоаникију Нешковићу, а да надгробни споменик није положен преко саме гробнице већ преко њеног западног, прилазног дела. Тако је, стицајем околности, археолошки истражен скоро рецентан гроб, иако се то обично не чини.

Гробница је у основи правоугаона, унутрашњих димензија 2 × 0,82 m (сл. 1). Озидана је блоковима сиге различите величине, са везивом од блата, а истим материјалом је и пресведена. Опекама је озидана једино западна страна, на којој се налази улазни отвор. Испред улаза је прилазна комора широка 0,82 m и дуга 1,35 m, зидана наизменично сигом и опеком. У њу се силазило преко три степеника урађена од опека. Опеком је својевремено, по сахрани, био зазидан и улазни отвор. Гробница је, међутим, једном а можда и два пута отварана, а улаз је тада пробијан и поново зазиђиван. Последњи пут је то изведено делимично старом а делимично новом опеком, везаном цементним малтером. Тањом цементном плочом одозго је затворена и прилазна комора, али је она у једном моменту пробијена, па је тада у великој мери оштећен и први степеник.

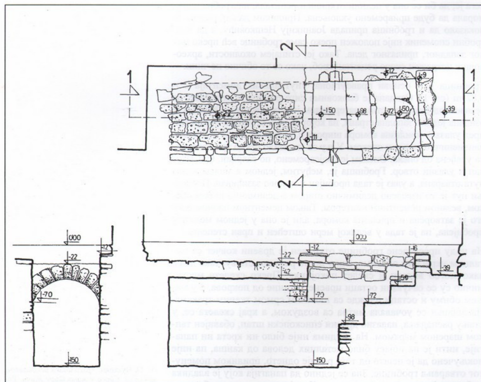
На поду пресведене гробнице откривен је дрвени ковчег са металним украсним оковима, али у доста расутом стању, тако да се лако могао видети и скелет покојника. Преко скелета местимично су се сачували остаци црвене тканине од покрова, а у мањем обиму и остаци одежде са ивичним срмом тканим тракама. На лобањи се уочавала митра са воздухом, а крај скелета се, у стању распадања, налазио дрвени епископски штап, обавијен танком шареном марамом. На грудима није било ни крста ни панагије, нити је на појасу било металних делова од каиша, па није искључено да је нешто од тога раније однето, приликом поменутог отварања гробнице. Зна се једино да панагија коју је владика добио од руског цара Александра II није стављена у гроб са покојником. Њу су носили потоњи жички епископи, међу којима и Николај Велимировић, а 1987. се налазила у рукама шабачког епископа Јована.[2]

/1/ О. Вукадин, *Археолошка искоūавања цркве св. Сūаса у манасūиру Жичи*, Рашка баштина 3 (Краљево 1988) 283–284.

/2/ Љ. Дурковић-Јакшић, *Еūиской Јоаникије Нешковић и обнова 1856. манасūира Жиче*, Краљево 1987, 63.

Скелет овога пута није померан, нити је било шта извађено из ковчега. Узета је једино једна мала плочица од камена која се налазила западно од сандука, где је била постављена настатично и ослоњена на зид гробнице. Након техничког снимања, гробница је поново затворена и затрпана, а надгробна плоча је враћена на своје првобитно место.

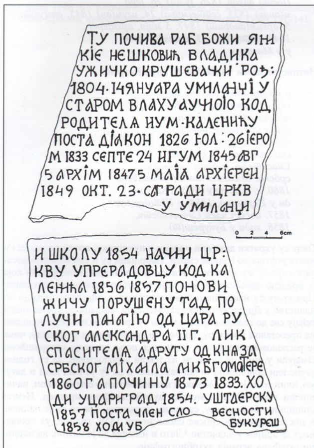
На плочици узетој из гробнице налази се натпис урезан са обе стране, који је изузетно занимљив не само због садржаја већ и због других података које дотични текст пружа. Она је од меког сивкастобелог кречњака и неправилног је четвороугаоног облика, величине 26,5–31,5 × 25,5–26 cm, дебљине око 2 cm (сл. 2). Горња ивица јој је релативно равна а остале три су неправилне, па се стиче утисак да представља део веће плоче која је првобитно имала неку другу намену. Ако је тако, онда је секундарно ис-



Слика 1.
Гробница Јоаникија Нешковића, основа и пресек (цртеж Н. Пајевић)

коришћен само њен фрагмент, и то због квалитета камена у који се натпис могао да уреже без великих тешкоћа.

Пре урезивања текста, плочица није била дотеривана већ је искоришћена у затеченом стању. Натпис је урезан оштром металном алатком, вероватно врхом ножа, у релативно правилним редовима. Обе површине су максимално искоришћене, од врха до дна, а текст је прилагођен како облику и величини оба поља тако и постојећим неравнинама. Слова су урезивана сигурним потезима, правилно су формирана и уједначене су величине. На сличан начин су приказани и бројеви којима су означене године и датуми. Изузетак је година смрти, код које су последње две бројке убележене грубље, са мање вештине.



Слика 2.
Натпис на каменој плочици из гробнице (цртеж Н. Пајевић)

Судећи по свим запажањима, стиче се утисак да је цео текст, сем краја, исписала једна особа а друга га завршила, дописавши годину смрти, заправо две њене последње бројке. Стога готово нема сумње да је плочица настала за живота покојника и да је поменута година завршена накнадно, по његовој смрти.

На првој страни натпис гласи:

Ту йочива раб Божи(ји) Јани
кије Нешковић владика
ужичко крушевачки рођ(ен)
1804. 14. јануара у Миланци у
СШаром Влаху а учио код
родиШеља и у м(анасШиру) Каленићу
ПосШа ђакон 1826. јул(а) 26, јеро
м(онах) 1833. сейШе(мбра) 24, игум(ан) 1845. авг(усШа)
5, архим(андриШ) 1847. 5 маја, архијереј
1849. окШ(обра) 23, сагради црков
у у Миланци

Натпис се затим наставља на другој страни:

и школу 1854, начини цр-
кву у Прерадовцу код Ка-
ленића 1856, 1857. йонови
Жичу йорушену, Шад йо-
лучи йанагију од цара ру-
ског Александра II Г. лик
СйасиШеља, а другу од књаза
србског Михаила лик Б(о)гомаШере
1860. г, а йочину 1873. 1833 хо-
ди у Цариград, 1854. у ШШајерску,
1857. йосШа член СловесносШи,
1858. ходи у Букуреш(Ш).

Овде су укратко дати сви подаци о покојнику, почев од датума и места рођења до године смрти. Набројани су и сви важнији догађаји који су му се десили у животу и значајнији подухвати које је вредело забележити и за које је добио заслужена признања. При крају су наведена и дужа путовања, а није изостављено ни чланство у Друштву српске словесности. Подаци се хронолошки ређају све до године смрти, а затим су три последња реда дописана на преосталом простору, поново по хронолошком редоследу, чиме је расположива површина натписног поља до краја искоришћена. Имајући у виду да су вести из текста веродостојне, да су године тачне или приближно тачно наведене[3] и да су уз њих дати и датуми, чини се да је предложак за натпис саставио сам епископ, начинивши тако најкраћи могући аутобиографски преглед. Нешто опширнију биографију, са истим подацима, зна се да је написао и послао Друштву српске словесности 1859. године, уз захвалност за пријем у чланство.[4] Зато и изгледа да је натпис на плочици скраћена верзија аутобиографије.

/3/ Поједине године, уписане на плочици, не одговарају у потпуности годинама када су се дотични догађаји збили. На пример, школа у Миланци је изграђена 1853, црква у истом селу 1855, а црква у Прерадовцу 1857. године. Владика је 1857. године предложен за почасног члана Друштва српске словесности, али је изабран тек наредне године — уп. М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба,* Београд 1888, 419–420; исти, *Манастир Каленић,* Београд 1897, 44; Љ. Дурковић-Јакшић, *нав. дело,* 17, 20, 119. За обнову Жиче наводи се 1857. година, када су радови завршени, а у постојећој литератури се најчешће узима 1856. година: М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 91 и нап. 39а.

/4/ Я. Нешковић, *ЖивоШа оџис владике ужичко-крушевачког госйодина Јоаникија,* Таковац II (Београд 1866) 12–14.

Велика је вероватноћа да је текст са предлошка Јоаникије Нешковић пренео сам на плочицу и да га је својеручно урезао. Наиме, познато је да је у свом богатом и свестраном животном искуству радио, између осталог, и текстове за натписе у камену, као нпр. за надгробни споменик својим родитељима у Миланци.[5] Према сачуваним вестима, многим јунацима је подизао белеге од студеничког мермера „изрезујући у камену својом руком запис о ономе што се догодило".[6] Ако је то чинио на споменицима намењеним другим особама, готово је сигурно да је сам исписао и плочицу која је требало да му се после смрти постави у гроб. То је, у ствари, био само један од детаља сопствене припреме за вечни покој, јер се зна да је унапред припремио скоро све што му је било потребно за сахрану. За живота је начинио гробницу у јужној капели цркве Светог Спаса, а неколико година пре смрти је имао и ковчег који је држао у својој соби и путницима показивао где ће лећи пошто умре.[7]

Уважени и од народа поштовани епископ покопан је уз све почасти на месту које је сам себи одредио.[8] Мало је, међутим, вероватно да му тада, или убрзо после погреба, није постављен и надгробни споменик.[9] Поменута постојећа надгробна плоча од белог студеничког мермера начињена је и положена тек 1904. године. На њој је натпис, рад мајстора клесара, који гласи:

> *Овде почива раб Божији*
> *ЈАНИЋИЈЕ НЕШКОВИЋ,*
> *Владика ужичко-крушевачки рођен 1804 год. 14 јануара у Миланци у старом Влаху, а учио се у Манастиру Каленићу. Поста ђакон 1826 г. Јеромонах 1833, Игуман 1845, архимандрит 1847, а Архијереј 1849. год. Сагради цркву и школу у Миланци 1854 год, начини цркву у Прерадовцу код Каленића 1856 и обнови Жичу 1857 год.*
> *Пресели се у вечност 1873 год. 20 фебруара у својој резиденцији Карановиу-Краљеву.*
> *Споменик овај подигнут је 1904 год. из његовог фонда а по одобрењу Св. Архијерејског Сабора.*
>
> *М. М. Чебинац*

Упоређујући овај текст са оним који је урезан на малој плочици из гробнице, уочавају се сличан редослед излагања али и знатна одступања. У оба случаја подаци у почетку теку истим редом, почев од имена покојника, године и места рођења, године напредовања од ђакона до архијереја, а затим се наводи изградња цркве и школе у Миланци, цркве у Прерадовцу код Каленића и обнова Жиче. Даље свака сличност престаје. На плочици следе детаљи из живота, док се на надгробном споменику одмах даје година, а овога пута и тачан датум смрти. Долази затим година подизања споменика, а у доњем левом углу уклесано је и име власника каменорезачке радње у којој је споменик настао.[10]

Како почетни делови оба натписа иду истим редом, с правом може да се претпостави да се над гробом својевремено налазио је-

/5/ Љ. Дурковић-Јакшић, *нав. дело*, 18.

/6/ М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи*, 422; Љ. Дурковић-Јакшић, *нав. дело*, 122.

/7/ М. Ђ. Милићевић, *нав. дело*, 420–422.

/8/ *Исто*, 421.

/9/ У Србији је и данас обичај да се надгробни споменик поставља најкасније до годину дана после смрти — Т. Ђорђевић, *Неколики самртни обичаји у Јужних Словена*, Годишњица Николе Чупића XLVIII (Београд 1939) 181; В. Ћоровић, *Прилог проучавању начина сахрањивања и подизања надгробних споменика у нашим крајевима у средњем вијеку*, Наше старине III (Сарајево 1956) 140; Е. Шневајс, *Главни елементи самртних обичаја код Срба и Хрвата*, Гласник Скопског научног друштва V (Скопље 1929) 278.

/10/ Михајло М. Чебинац био је у Краљеву трговац, индустријалац и акционар, а једно време се бавио и политиком. Каменорезачка радионица била је само мали део његове радне активности — Ибарске новости бр. 1945 од 22. XI 1990. године; Д. Милановић, *Краљево и његово уже гравитационо подручје*, Београд 1973, 63, 67.

дан старији надгробни споменик на коме је такође био сличан натпис, можда чак и идентичан натпису на плочици. Само тако је постојећи текст са првобитног споменика могао да буде пренет на нови, али у скраћеном и донекле измењеном, односно допуњеном облику. Каменорезац је, значи, морао да има пред собом тај старији споменик да би га на својеврстан начин копирао, а не плочицу која је у гробници откривена у непоремећеном положају. Додуше, гробница је отварана, по свој прилици у време када је нови споменик постављан, заправо пре његовог полагања. Том приликом се улазило у гробницу и тада су поремећени делови тканине од покрова, па није искључено и да је нешто узето од прилога, јер је мала вероватноћа да је покојник био сахрањен чак и без крста.[11] Скелет је остао у интактном стању, а није померена ни камена плочица која је била заклоњена сандуком.

Пре постављања новог споменика улаз у гробницу је каскадно зазидан опекама, а прилазна комора је испуњена земљом, шутом и деловима надгробних плоча искључиво студеничког типа, које су, као већ оштећене, сакупљене са постојећег гробља око цркве.[12] Ни на једном од ових споменика није било натписа, нити било који фрагмент може да се доведе у везу са првобитном надгробном плочом Јоаникија Нешковића, тако да о њој за сада нема никаквих материјалних доказа. Уклоњена је свакако у време када је постављана нова 1904. године, можда зато што је већ била оштећена или што је изгледала сувише скромно па се чинило да не одговара заслугама цењеног владике. Чињеница да се то збило тачно на стогодишњицу његовог рођења, односно годину дана после тридесетогодишњице смрти, може да значи да је један од ових датума био, између осталог, и овако обележен. Да је ова претпоставка вероватна, говори и податак да је новопостављени споменик подигнут по одобрењу, заправо одлуком Светог архијерејског синода, и то из фонда који је покојник за живота оставио.[13]

Исте 1904. године у Жичи је свечано прослављан још један догађај. У цркви Светог Спаса је миропомазан тек крунисани српски краљ Петар I, па је за тај чин црква морала да буде на одговарајући начин припремљена и уређена.[14] Тада је на спољашњој страни зида северне капеле постављена спомен-плоча са пригодним натписом.[15] Плоча је од белог, фино исполираног мермера, исто као и надгробни споменик Јоаникија Нешковића, и вероватно је рад исте клесарске радионице Михајла М. Чебинца.[16] Можда су обе плоче, и спомен-обележје и надгробна, урађене у исто време.

Вреди поменути да је у Жичи постојао обичај да се појединим, виђенијим особама по други пут подиже споменик, заправо да се постојећи замени новим. У источном делу порте, близу мале цркве посвећене Св. Петру и Павлу, још увек леже две надгробне плоче које обележавају гроб исте личности — Максима Павловића, архимандрита и старешине манастира Жиче. Прву, старију, која је северно од цркве, из великог поштовања према покојнику положио је Серафим Балтић, свакако убрзо по погребу 1896. године. У близини исте цркве стоји друга коју је Максиму Павло-

/11/ Епископ Јоаникије је, између осталог, поседовао скупоцени крст на златном ланцу, дар кнеза Александра Карађорђевића, и панагију на два златна ланца, коју је добио од кнеза Михајла Обреновића — Љ. Дурковић-Јакшић, *нав. дело,* 124.

/12/ Неколико споменика тзв. студеничког типа, са карактеристичним стилизованим представама покојника у плитком рељефу, или једноставно урезаних, нађено је приликом ископавања мале жичке цркве Св. Петра и Павла. Мањи број фрагмената откривен је и током археолошких радова 1989. године око цркве Светог Спаса. Детаљније о овој врсти споменика: М. Ђоровић-Љубинковић, *Студенички мајстори каменоресци и њихови надгробни споменици око Петрове цркве код Новог Пазара,* Зборник Народног музеја V (Београд 1967) 319–323, сл. 1–22; Н. Дудић, *Знаци и симболи на надгробним споменицима студеничких мајстора у Жичи* (у овом зборнику).

/13/ Ј. Нешковић је за живота установио тзв. Црквени фонд за духовну књижевност и други за помагање добрих ђака из његовог рода — М. Ђ. Милићевић, *нав дело,* 422.

/14/ Љ. Дурковић-Јакшић, *Прослава петстогодишњице косовске битке у Краљеву и у Жичи,* Наша прошлост 4 (Краљево 1989) 25.

/15/ *Исто,* сл. 6. Од плоче су се данас сачувала само три фрагмента који се налазе на савременом монашком гробљу, на брегу западно од манастирске цркве.

/16/ На надгробном споменику жичког епископа Саве Дечанца, који се и сада налази у манастирској порти, при дну је уклесано: радионица М. М. Чебинца, Краљево. То је и писани доказ о постојању и раду ове радионице.

вићу поставио „његов штовaоц Михајло М. Чебинац“, и то само две године касније, 1898. На истој плочи даље пише: „да би се знало где је сахрањено тело овога доброга проповедника Христове науке Максима“. Над гробом, значи, лежи ова друга плоча. Претходна није уништена већ је само померена и постављена на друго место. Стога може да се претпостави да се на сличан начин поступило и са првобитним спомеником Јоаникија Нешковића, па да он још увек лежи сачуван негде у манастирском дворишту, покривен земљом.

Dušica MINIĆ
Obrenija VUKADIN

LA TOMBE DE JOANIKIJE NEŠKOVIĆ À ŽIČA

Lors des récenteas fouilles archéologiques de l'église du Saint Sauveur à Žiča la tombe de l'évêque de Užice–Kruševac Joanikije Nešković, enseveli en 1873, a été ouverte. La tombe se trouve sous le sol de la chapelle sud, à proximité immédiate du mur sud. Elle est de forme rectangulaire, voûtée au sommet et maçonnée en grès aux joints de boue. La partie occidentale sise sous l'ouverture d'entrée comporte le sas d'entrée avec un escalier en brique (fig. 1). Dans la tombe le cercueil en bois en partie endommagé a été trouvé avec de visibles vestiges de tissus des vêtements et de linceul. Près du squelette il n'y a pas eu d'autres découvertes sauf celle du bâton pastoral, mal conservé, en bois de fabrication simple.

A l'ouest du cercueil près du mur du caveau une dalle posée à chant été trouvée, elle est en forme de carré irrégulier et aux dimensions 26,5–31,5 et 15,5–16 cm. Les deux faces de la dalle portent l'inscription incisée du nom du défunt avec des données sur certains moments importants de sa vie (fig. 2). Selon le témoignage des contemporains, l'évêque avait préparé lui-même tout ce qui était nécessaire à ses funérailles. Il a fait faire le caveau et quelques années précédant sa mort il a acheté le cerceuil, il est donc vraisemblable qu'il ait incisé lui-même l'inscription sur la petite dalle. Il y a noté les principales données biographiques en précisant les dates, n'ayant inscrit que les deux premiers chiffres de l'année de la mort. Quelqu'un d'autre a complété l'inscription après sa mort.

La tombe est recouverte actuellement d'une dalle en marbre blanc, posée en 1904, à l'inscription similaire á celle de la petite dalle. Avant l'installation de la dalle en marbre le caveau a été ouvert et certaines choses ont dû être enlevées á l'époque, car il est peu probable que le défunt ait été enseveli sans croix. La petite dalle est cependant restée intacte, cachée par le cercueil. Elle n'a donc pas pu servir de modèle à l'inscription de la dalle en marbre, ce qui signifie que jusqu'en 1904 la tombe a dû être surmontée d'un monument funéraire, dont l'inscription a été reprise. Le premier monument n'a pas été retrouvé jusqu' à présent.

Никола ДУДИЋ

ЗНАЦИ И СИМБОЛИ НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА СТУДЕНИЧКИХ МАЈСТОРА У ЖИЧИ

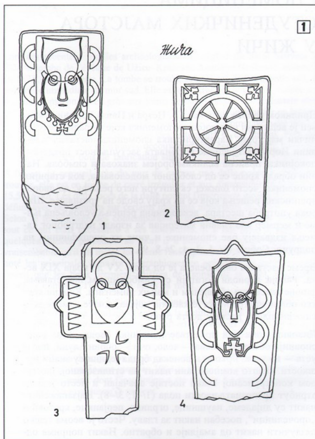
Приликом радова на цркви Св. Петра и Павла у Жичи откривен је већи број надгробних споменика које су радили студенички мајстори. Карактеристика споменика насталих у долини Ибра и Студенице је обилата заступљеност представе покојника, праћена великим бројем знакова и симбола. Начин обраде креће се од слободног моделовања, код старијих споменика, често ближег скулптури него рељефу, до двоповршинских решења која се на крају своде на урезивање. Широка употреба шестара, декоративна решења условљена њиме и мермер као главни материјал за израду надгробног камења издвајају ове споменике и чине их специфичним на подручју Србије (1/–1, 3, 4; 2/–8, 9).

Време настанка ових белега је од краја XV до краја XIX века. Ранији периоди богатији су симболошким представама, финије клесарски обрађеним и мањих димензија. Камени крст као облик надгробника је каснија појава, док се камене вертикалне плоче јављају доста рано.

Ликовни језик код представе покојника своди се на најосновнија обележја: глава — чело, очи — обрвни луци, нос и уста — не увек. Бркови и понекад брада једини су знаци мушкости. Вешто компоновани накит на стилизованој, шестаром конструисаној глави постаје значајан и често једини атрибут препознатљивости пола (1/–1; 3/–8). Најзапаженији накит су дијадеме, наушнице, огрлице, перјанице, крстови и „прочелници", посебан накит за главу. Често је веома тешко разлучити накит од амајлије и обратно. Накит поприма одлике одређеног знака, а спрега више знакова добија шира или ужа симболошка значења.

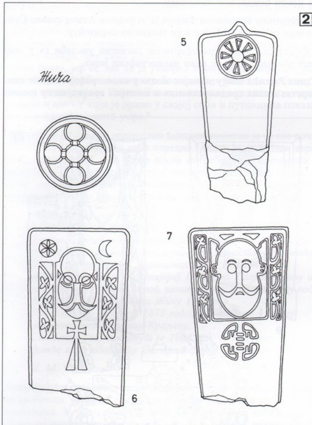
Страх и неизвесност пред вечитом непознаницом умирања, питање шта бива после смрти, вера у спасење и васкрсење и жеља да се сачува живот за вечност, па макар и у неком другом само наслућиваном, нематеријалном облику, неки су међу многим разлозима за подизање надгробних споменика. Надгробни белег као последња материјална потврда нашег постојања, као отелотворење тајанственог, недокучивог, понеће нека обележја и својства,

одреднице дефинисане у свету реалног бивствовања, а истодобно биће једини могући прилаз иреалном, ванземаљском — свету тајновитом у којем се очекује немогуће и који је једина претпоставка нашег вечитог трајања. Језик знакова и симбола уводи нас у апстрактно, унутрашње садржајно богатство каменог надгробника.



Слојевитост порекла и сложеност интерпретације симбола упућују нас на различите утицаје. За наша разматрања уочићемо два правца примања. Средњовековни хришћански свет је прожимало есхатолошко-сотириолошко поимање живљења. Чини нам се да је у временима страдања, беде и ратовања овакав начин размишљања био чак у успону. Сурова реалност опстајања тражила је свој пандан у загробном спасењу. Преко Христа Сотира прел××мало се и људско спасење од овоземаљског безнађа и греха. Пут

страдања и искупљења иде линијом умирања, где смрт није умирање већ поновно рађање, нови модалитет. Правоверна црква слави лепоту умирања и упућује на пролазност живота. Распламтела машта ствара слике о Страшном суду, рајском насељу, вечном блаженству и паклу.



Врхунска представа страдања као чина искупљења и спасења је инкарнирани Христос разапет на крсту — Распеће. Распеће је врло често праћено симболичном и питорескном фигурацијом. Још чешће Христос је окружен у небесима Сунцем и Месецом, док му је под ногама Аврамова лобања — *место лобноје*. Постоје различита тумачења Месеца и Сунца на представама Распећа, но ми ћемо се задржати на њима као симболима Старог и Новог завета. Као што Месец позајмљује своју светлост од Сунца, Стари закон је необјашњив без тумачења Јеванђеља. На једној страни је синагога, на

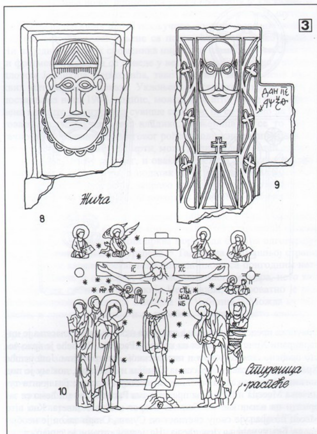
другој хришћанска црква. Христос у средини и његово страдање симболизује превођење из мрака у светлост — спасење (3/–10).

Оријентално и хеленистичко порекло ових астралних фигура је несумњиво. Митрини споменици посвећени тауроктоном божанству показују велики број примера повезаности Сунца и Месеца са неком божанском личношћу.

На фронтону Партенона Фидија је уз рођење Атине ставио Сунце које се диже и Месец који залази на хоризонту.

Хришћанска црква трансформише паганско уводећи га у свој свет збивања. Рађа се нови иконографски језик.

Сцене Распећа имају значајно место у иконографији зидног сликарства наших средњовековних и каснијих цркава, па су сасвим



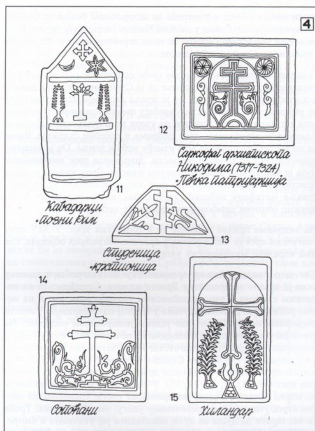
јасни њихов утицај и употреба на надгробним белезима Србије. На неким споменицима у долини Нишаве појављују се целовите рељефне представе Распећа са свим атрибутима па и астралним симболима, Сунцем и Месецом.

Досезање вечног и савршенства креће се линијом успона од материјалног ка духовном. Веровање да је Створитељ обдарио душом тек створеног човека, а да му је земља подарила тело разрешава се умирањем. У смрти се они враћају својим изворима. Преломна веза тог чина је крст. Створен по узору на људско тело, обдарено божанским атрибутима, крст поприма и посебне садржаје. Њиме се по вертикали одржава веза између неба и земље. Он је комуникациони спој тренутка и вечности. Завршница овог имагинарног пута је такође крст праћен Дрветом живота. Дрво живота — одјек прастаре иранске митологије, овде као прибежиште душе представља метафору небеског Јерусалима, вазнесење. Крст често кружно опточен симболошки дефинише небо (1/–2).

На зидовима цркава појавиће се и голготски крст. У XIV веку голготски крст је честа појава у вратима сакралних објеката, где има изразито апотропејску улогу.

Све што спада у биљну орнаментику на надгробном камењу уско је везано за представу Дрвета живота. Срешћемо га на античким стелама и ранохришћанским саркофазима, као и на неким раним надгробним плочама у Пећкој патријаршији, у нешто модификованом облику, као једини декоративни елеменат. На саркофагу архиепископа Никодима из почетка XIV века у Пећкој патријаршији представа голготског крста затворена је стилизованим астралним симболима Сунца и Месеца. На плочи из Хиландара и крстионици у Студеници дрво живота везано је за голготски крст (4/–11, 12, 13, 14, 15). У свим овим случајевима очита је, поред осталог, његова апотропејска улога. Споменик са својим атрибутима има и превентивну улогу, заштиту живих. Треба се постарати да душа не лута, обезбедити јој уточиште и смирење. Надгробни камен својим знамењима и њиховим међусобним односима усклађује супротности добра и зла, добре и зле душе. Преко њега се остварује комуникација живот–смрт.

Разматрањем веровања да је камен, заправо, надгробни камен, прибежиште душе долазимо до врло значајне затворене симболошке целине: човек — споменик — крст — дрво — и до њиховог супституционог односа (5/16, 17). Свакако да је крст касније прикључен овом систему, али је његов значај посебно за наше надгробнике веома уочљив. Ови односи изразито су заступљени код ликовне представе покојника. Овом приликом констатујемо да споменик као тело умрлог, прибежиште душе и замена покојника игра важну улогу при могућим тумачењима симболошких представа. Веровање о умирању као промени стања живљења даје надгробном белегу значење прага на прелазу живота и смрти. Гроб и споменик су степеница између овоземаљског и загробног, веза реалног и иреалног (2/6, 7; 5/16, 17, 18).



На неким надгробним белезима студеничког типа уз значајне сакралне објекте — манастире (Студеница, Ђурђеви Ступови код Новог Пазара, Жича, Кончулиће, Дежево, Павлица и друге), претходно наведено значење надгробног камена добија и одговарајућу симболошку представу. Ако на сложеној шеми симболошких приказа направимо поделу зона по вертикали, најнижа зона обележена је капијом или вратницама, границом реалног и иреалног, овоземаљског и небеског. Свет живих затвара се и истодобно отвара недокучиво, надземаљско. Квадратна или правоугаона површина подељена је вертикалом по средини и са још две полудијагонале које се сустичу на врху вертикале стремећи у висину. Иза ње, заправо изнад ње, започиње ново бивствовање и бескрај. Строга подељеност тренутка и вечности симболизује сву ништавност овоземаљског живота и недокучивост хтења продужења и настављања у моменту када се све руши пред неиз-

весношћу загробног. Крст, знак над знаковима, свеопшти симбол, посредник времена и простора, уводи нас у нови свет, преко њега се везују небо и земља. Крст страдања и патњи симболизује дуги пут покајања и испаштања, очишћење. Завршница ове вертикале је ликовна представа покојника. Стилизована, без мноштва детаља, упрошћена у реалном смислу, али обогаћена квалитетом на вишем нивоу, уведена је у ирeални свет поновног рађања и небеског савршенства (5/–19, 20). Ослобођена пролазног и испуњена унутрашњим набојем, приступа сферама вечног и божанског. Пратећи детаљи флоралне или геометријске орнаментике, која је такође само стилизована представа дрвета живота, скоро увек су присутни, а тиме се само потврђује изузетан значај појаве дрвета живота на фунералним објектима. О апотропејским значењима смо већ раније говорили (3/–9).

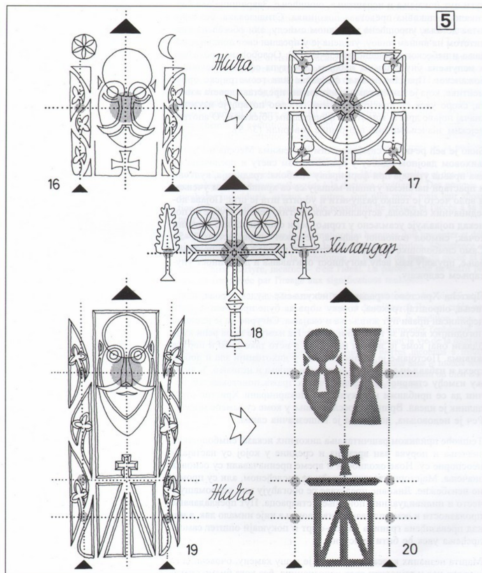
Било је већ речи и о симболошким значењима Месеца и Сунца, њиховом двојном односу у хришћанском свету и предочена су два правца утицаја при формирању симбола: традиција, култови и прастари пагански утицаји мешају се са хришћанским учењем и врло често је тешко разлучити и уочити шта је шта. Појава појединачних симбола, астралних или других, ређа је. Сунце се понекад појављује усамљено у горњој зони споменика као сунчани точак, симбол поновног рађања, небеског савршенства (2/–5). Само симболошке скупине — системи и њихово везано појављивање, пружају нам већу могућност очитавања и доступност унутарњем садржају.

Пратећи Христово страдање за искупљење људског рода, искушења, опроштај грехова, човеку мора да буде предочен и јасно дефинисан прави пут живљења и окајања. Сигурно да је једно од погоднијих места за то гробни камен. На њему се мора рећи куда одлази онај коме је знамен намењен, а исто тако је то и порука живима. Постојање је стално распето у дихотомији зла и добра, греха и избављења, мрака и светлости, знања и незнања. У лутању између стварног и ирeалног човек тражи поистовећење, начин да се приближи недокучивом. Инкарнирани Христос страдалник је идеал. Врши се пресликавање у коме су замене могуће. Реч је недовољна, допуњава је вишезначна слика.

Тешкоће приликом рашчитавања ликовних исказа, симболошких значења и порука ван времена и средине у којој су настајали неоспорне су. Нове околности и време преиначавали су основна значења. Мајстори клесари окрећу се наслеђеном, али су промене неизбежне. Ликовне представе се обогаћују или осиромашују често и индивидуалним поимањем ствараоца. Пут превладавања пролазности и осмишљавања бивствовања није нимало лак, а никад превазиђена граница живот–смрт и покушаји општег самоодређења увек ће бити присутни.

Машта незнаних клесара удахнула је душу камену, очовечила га и увела нас у тајновити свет непознаница, без кога бисмо свака-

ко били духовно сиромашнији, или је можда расцветано камено сунце једино што на крају остаје.



Nikola DUDIĆ

LES SIGNES ET SYMBOLES SUR LES MONUMENTS FUNÉRAIRES DES MAÎTRES DE STUDENICA À ŽIČA

Les caractéristiques des monuments faits dans les de vallées de Ibar et de Studenica sont les nombreuses des figures de défunts accompagnées de multiples signes et symboles. Le traitement de la pierre s'étend de la modélation libre, plus proche de la sculpture que du relief, pour des monuments anciens, jusqu'aux solutions à deux surfaces qui se reduisent finalement à l'incision (1/–1, 3, 4; 2/–6, 7; 3/–8, 9).

L'époque de ces monuments s'étale de la fin du XV^e^ à la fin du XIX^e^ siècle. Le langage pictural des représentations est réduit à l'essentiel: les ornements à la tête, faite au compas, deviennent le signe.

La peur et l'incertitude devant l'éternelle inconnue qu'est la mort, la foi en salut et en résurréction et le voeu de préserver la vie pour l'éternité, ce sont autant de raisons parmi d'autres pour ériger les monuments funéraires.

La complexité de l'interprétation des symboles nous renvoie aux influences différentes. Nous remarquons deux directions de réception. Le monde chrétien du moyen âge n'est pas delivré des conceptions eschatologiques-sotériologiques de ses débuts. La cruelle réalite de la survie a exigé son pendant dans le salut d'outre-tombe. C'est dans Christ Sauveur que le Salut du deséspoir et des péchés de la vie ici-bas se réfracte. L'imagination enflammée a crée les images du Jugement dernier; du paradis, de la béatitude éternelle et de l'enfer.

La represéntation sublime du martyre comme acte de redémption et de salut est l'incarnation de Christ crucifié — La Crucifixion. Christ est souvent entouré dans les cieux du soleil et de la lune comme des symboles de l'Ancien et du Nouveau Testament. Christ au milieu et son martyre symbolisent la transition de l'obscurité à la lumière — le Salut (3/–10).

L'origine orientale et hélléniste de ces figures astrales est hors de doute. Les monuments de Mithra, divinité taurochtone, est l'exemple de liaison du soleil et de la lune avec une personalité divine. Au tympanon du Parthénon Phidias a mis le soleil levant et la lune se couchant à l'horizon.

Les scènes de la Crucifixion prennent une place importante dans l'iconographie de la peinture murale de nos églises médiévales et posterieures, dont l'influence et la reprise aux monuments funéraires de Serbe est évidente.

La solution de la realtion corps — âme est la mort. La liaison décisive de ce fait est la croix. Elle est la jonction du moment et de l'éternité. La solution de cette voie imaginaire est également la croix acompagnée de l'arbre de la vie. L'arbre de la vie représente la métaphore de Jérusalème céleste, l'Ascension.

La croix du Calvaire, Arbre de la vie et les symboles astraux, le soleil et la lune, apparaîssent rélativement de bonne heure — au XIV^e^ siècle — sur les monuments funéraires en Serbie, probablement même plus tôt (4/–12, 15; 5/–16). La stèle funéraire avec ses symboles et leurs interrelations harmo-

nise les contrastes du bien et du mal, de l'âme juste et de l'âme pécheresse. Elle réalise la communication de la vie et de la mort.

L'étude de la croyance que la pierre, en fait la pierre funéraire, est le havre de l'âme, mène à l'important ensemble symbolique: homme — monument — croix — arbre et à leur relation substitutionnelle (5/–16, 17). Le monument en tant que corps du défunt et la substitution du défunt jouent un rôle important dans les interprétations symboliques possibles (2/–6, 7; 5/–16, 17, 18).

Si nous faisions une division verticale des représentations symboliques des monuments funéraires nous voyons que la zone la plus basse est marquée par des portes, ou le portail: la frontière du réel et du l'irréel. La stricte séparation du moment de l'éternité symbolise l'éphémère de la vie sur terre et l'inaccessible voeu de sa prolongation. La croix nous introduit dans un monde nouveau, la terre et le ciel sont liès à travers elle, elle symbolise de long chemin de contrition et de pénitence. L'aboutissement de cette verticale est la représentation picturale du defunt. Stylisée, mais enrichie des qualités d'un niveau elle est introduite dans le monde iréel de la nouvelle naissance et de la perfection céleste (5/–19, 20).

La formation des symboles depend de la tradition, des cultes et des influences païennes anciennes mélangées à la doctrine chrétienne. Des groupes de symboles individuels, astraux ou autres, sont plus rares, mais leur apparition liée nous offre une plus grande possibilité de lecture et l'accès à sa teneur intérieure.

La calvaire de Christ pour la rédemption des hommes doit presenter et définir à l'homme la véritable voie de la vie et de la contrition. L'existence est constamment déchirée par la dichotomie du bien et du mal; du péché et du salut. Christ martyre, incarné — c'est l'ideal. La parole seule ne suffit pas, elle est completée par l'image aux significations multiples.

Les difficultés du déchiffrement de l'expression picturale, des significations symboliques, des messages hors du temps et du milieu oú ils sont créés, sont indiscutables. Les tailleurs de pierre sont tournés vers la tradition, mais les changements sont inévitables. La voie cherchant à surmonter l'ephémère et à donner le sens à la vie n'est point facile, la ligne separant la vie de la mort sera toujours présente. L'imagination de tailleurs de pierres inconnus a insufflé l'esprit à la pierre, l'a rendue humaine et nous a introduits dans le monde secret des mystères, sans elle nous serions plus pauvres spirituellement ou bien le soleil de pierre fleuri serait-il la seule chose qui reste à la fin.

Јелена ЕРДЕЉАН

ЖИЧКА ПЛОЧА СА ПРЕДСТАВОМ ЈЕЛЕНА

ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ СРПСКЕ ФУНЕРАРНЕ ПЛАСТИКЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА

Уз северни зид западног травеја цркве Светог Петра и Павла у Жичи[1] лежи данас једна надгробна плоча од финог, ситнозрног белог пешчара, украшена само фигурама јелена витких рогова и кошуте, клесаним у благо испупченом плитком рељефу (сл. 1). Плоча је откривена *in situ,* приближно 60 cm испод места где се данас налази, као поклопница гроба у коме је затечен веома оштећен костур мушкарца у сандуку са великим кованим ексерима.[2] Међутим, фина скулптурална обрада горње површине ове плоче указује на чињеницу да је она првобитно морала бити постављена у нивоу пода, као надгробно обележје. У функцију поклопнице доспела је накнадно, највероватније у време када је извршен нови укоп изнад гроба над који је тада спуштена.[3]

Први, старији гроб и надгробни споменик који му припада, плоча са представом јелена и кошуте, свакако потичу из времена које је претходило овој интервенцији. Резултати археолошких истраживања показали су да се они хронолошки могу везати за прву у низу обнова цркве Светог Петра и Павла у Жичи. Ослањајући се на резултате прелиминарног датовања фрагмената живописа који су највероватније том приликом били похрањени у посебно припремљену јаму ископану у средини наоса,[4] истраживачи указују да је до ове интервенције могло доћи најраније крајем XIV или почетком XV века, након рушења нестабилно утемељене првобитне грађевине.[5] Имајући у виду положај гроба у западном травеју, непосредно испод северног прислоњеног лука, било би оправдано помишљати да је плоча са представом јелена и кошуте обележавала гроб непознатог ктитора прве обнове цркве. Њен настанак и постављање могли би се стога оквирно везати за период који почиње последњим годинама XIV века и протеже се у наредно столеће.

У репертоару декорације сачуваних надгробних споменика са подручја српске средњовековне државе представе јелена права су реткост. Малобројни регистровани надгробници на којима је клесан потичу из времена блиског претпостављеном датовању жичке плоче. Рустични камени крст са гробља цркве Светог Николе у Ђураковцу датује се у XIV или XV век,[6] док је плоча са



Слика 1.
Жичка ӣлоча са ӣредсӣавом јелена

/1/ О цркви Светог Петра и Павла, првобитно посвећеној св. Теодору Тирону и Теодору Стратилату, cf. П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 99–100; Г. Суботић, *Манасӣир Жича,* Београд 1984, 38–40.

натписом Бране Тохољевића из Петковице код Страгара нешто млађа, припада другој половини XV столећа.[7] Јелен је урезан и испод текста на епитафиону или кенотафу, спомен-обележју које се сачувало на месту смрти деспота Стефана Лазаревића (19. јули 1427. године) у засеоку Црквине близу Младеновца.[8] Усадник од студеничког мермера са локалитета Црквина у Масловарићима код Ивањице могао би се, на основу стилске анализе и начина клесања којим се опонаша рад у дрвету, оквирно датовати у крај XVI или у XVII век. Више крста исклесана је на овој стели фигура јелена у плитком рељефу.[9] Истом периоду припада и антропоморфни плочасти усадник из студеничких радионица са фигуром јелена клесаном испод типично стилизоване људске главе.[10] Поред ових камених гробних белега, за фунерарни контекст могу се везати и бројне представе јелена, често праћене натписима који се очигледно односе на покојнике укопане око цркве, урезиване у малтер доње зоне северне и јужне фасаде Тршке цркве — извесно све до XVI века а могуће и касније.[11] Сличне представе у најнижим зонама фасаде цркве Светог Ахилија у Ариљу[12] и јужне фасаде Богородичине цркве у Градцу[13] могле би се оквирно датовати у XIV и XV век. Далеко чешће но на споменицима са територије Србије срећу се јелени, сами или у оквиру различитих композиција, у скулптуралном украсу босанских и херцеговачких стећака из приближно истог времена.[14]

Јелен је од давнина поштован као животиња изузетних природних одлика. Већ се код античких паганских аутора, код Хомера, Аристотела, Плинија, Катула, Опијана и Флавија Јосифа, о њему говори као о достојанственој и лепој шумској животињи, мирној и плашљивој, коју красе велики рогови и изузетна брзина. Дугог је века, а његова јетра, као и прах који се добија стругањем рогова, поседује исцелитељска својства. Отпоран је на ујед змија и других отровних животиња, које убија и једе.[15] У јеврејској па касније и у хришћанској литерарној традицији, у Старом завету, Талмуду и егзегези црквених отаца, изузетне природне особине јелена тумачене су као сведочанства милости и мудрости Господње. Стога не чуди што се у хришћанској уметности јелен приказује од најранијих времена. Веома често представљан је управо на надгробним споменицима и у просторима гробне намене — у различитим иконографским формулама и са постепеним изграђивањем све дубљег значења заснованог на светоотачком учењу.

У прво време, у сликарству катакомби и других простора гробне намене III века, појединачне фигуре јелена јављају се као амблеми вечног живота и део опште слике Елизијума.[16] На паганским и криптохришћанским саркофазима са представама борбе животиња из истог времена,[17] уз дивокозу, коња и медведа, јелен је често тек један од жртви која подлеже псу или лаву као симболу смрти, изражавајући њену неочекиваност и страхоте али и узношење душе у часу страдања. Стога, у декорацији саркофага са сценама лова, победа над лавом као прогонитељем јелена изражава наду самог поручиоца у сопствену победу над смрћу.[18]

/2/ На податке о откривању плоче и археолошким истраживањима цркве и простора око ње, према дневнику ископавања, љубазно ми је указала Александра Јуришић. На томе јој и овом приликом најтоплије захваљујем.

/3/ Према подацима забележеним у дневнику ископавања, у земљи између плоче са јеленом и кошутом и подних плоча откривени су разбацани остаци једног скелета. Том приликом, за поплочавање пода (као и за зидање сводова), секундарно су употребљени студенички мермерни надгробници са стилизованом представом људског лика. Полазећи од њиховог оквирног датовања у крај XVI века, руководилац археолошких истраживања, Александра Јуришић, закључила је да је до млађе сахране и спуштања плоче са представом јелена и кошуте на ниво испод пода могло доћи приликом једне од познијих интервенција на цркви, најраније у XVII столећу а могуће и касније, током XVIII века.

/4/ Прелиминарно датовање живописа у XIV век, на основу сачуваних фрагмената, извршио је Радомир Станић. О томе cf. А. Јуришић, *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе (даље: Саопштења) XIII (Београд 1981) 169–176, посебно 169–170.

/5/ Археолошка истраживања показала су да је, током своје историје, црква Светог Петра и Павла више пута страдала и била обнављана. Првобитна грађевина подигнута је на нестабилном терену. На североистоку и југозападу њени темељи прелазили су преко два дренажна бунара затрпана шодером, речним камењем и остацима грађевинског материјала са неке обрушене грађевине. Сама црква била је у потпуности сазидана од сполија. Судећи по димензијама и квалитету обраде — изузетно фино клесани и полирани комади архитектонске пластике од ружичастог мермера употребљени су у озиђивању и украшавању прозорских отвора — секундарно употребљени материјал могао је припадати цркви Светог Спаса која је, крајем XIII века, страдала у најезди Кумана. Стога се сматра да је црква Светог Петра и Павла подигнута тек након рушења жичког католикона, могуће већ у првим деценијама XIV столећа. На податке о основним својствима првобитне грађевине, као и о сполијама уграђеним у зидове цркве Светог Петра и Павла, указала ми је Александра Јуришић.

/6/ М. Ивановић, *Прилози о споменицима Метохије, Новобрдске Криве Реке, Сириничке и Никшићке жупе,* Саопштења XV (Београд 1983) 195–220, о

Најпре због својих чудотворних одлика везаних за регенерацију живота, на појединим саркофазима III века са темом годишњих доба јелен се јавља и као атрибут генија пролећа.[19]

Знатно продубљивање симболичког значења јелена у фунерарној уметности наступа са константинском и теодосијанском епохом. Сасвим у складу са општим правцем развоја хришћанске иконографије,[20] са формирањем теолошки осмишљених програма и увођењем христолошке и еклисиолошке тематике у фунерарну уметност IV и V века, представа јелена добија сложено есхатолошко значење засновано на егзегези светих отаца цркве. Полазећи од тумачења старозаветних текстова, нарочито књига пророка и псалама, а преузимајући бројне књижевне слике и поређења античких аутора, велики писци златног века патристике граде алегорије у којима сва својства јелена добијају посебну хришћанску симболику. Чини се да су егзегетска тумачења његове брзине и жудње за изворима чисте воде посебно значајна за разумевање дубоког смисла представљања јелена у просторима сепулкралне намене или на самим хришћанским надгробним споменицима.

Хитри скок којим ће хроми поскочити након Божијег суда свим непријатељима његовог народа, најављен у апокалиптичкој визији пророка Исаије (*Тада ће хромац скакати као јелен и језик нијемога пјеваће, јер ће у пустињи провријети воде и потоци у земљи сасушеној* — 35, 6), тумачи се у светоотачкој литератури као најава излечења свих болести и васкрсења мртвих, која ће донети сам Христос. Према учењу Оригена (*Commentarius in Matth.* 11, 18), Кирила Јерусалимског (*Catecheses* 17, 21) и Јевсевија Кесаријског (*In Isaia* 35, 1, 6, 16), поставши у дане будућег века хитри као јелени, болесни ће оздравити и то не само физички. Попут ових животиња постаће и они отпорни на отров змије, заправо на смрт коју доноси Сатана, а стећи живот вечни.[21] Уз то, према речима светог Јеронима (*In Habakuk* 2, 3, 18–19) којима тумачи стихове пророка Авакума (*Господ је Господ, сила моја, и даће ми ноге као у кошуте и водиће ме по висинама мојим* — 3, 19), дајући верницима кораке као у јелена Господ их штити и избавља од смрти, јер их поставља да попут ове животиње газе *„змију и базилиска“* (*Пс.* 91, 13).[22] Тако јелен постаје алегорија не само физичког већ и духовног исцељења те победе над Сатаном и смрћу које ће се у потпуности остварити са другим доласком Христовим.

Још од најранијих времена, у паганском природословљу као и у патристичкој литератури, потрага јелена за извором тумачена је огромном жеђи која се у његовој утроби разгори након што убије отровницу.[23] Управо та жудња са свежом водом лежи у основи добро познате старозаветне алегорије чежње за Јахвеом којом почиње четрдесет други псалам Давидов (*Као што кошута тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже — Пс.* 42, 1). Будући да се у овој жудњи за водом и извором види жудња верника, а посебно катихумена, за водом крштења и извором опроштаја грехова, јелену се у светоотачкој литератури често припи-

надгробном споменику са представом јелена посебно 207–209, сл. 14, 15; исти, *Надгробни споменици и натписи на старим српским гробљима и црквиштима у селима метохијског Подгора и Хвосна,* Косовско-метохијски зборник 1 (Београд 1990) 79–120, посебно 83, цртеж 5а.

/7/ Д. Мадас, *Црквине „Петковице“ код Страгара,* Саопштења IX (1970) 93–96, посебно 93–94, сл. 2.

/8/ Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану,* Београд 1974, 105, сл. 102.

/9/ Споменик из Масловарића публиковала је Н. Бојовић, *Орнаментика на надгробним споменицима,* каталог изложбе, Чачак 1995, 14, кат. бр. 14. Том приликом овај надгробник датован је у XVIII век. О датовању студеничких надгробника ове врсте у крај XVI и XVII век cf. Ј. Ердељан, *Средњовековни надгробни споменици у области Раса,* Београд 1996, 104–105, са старијом литературом.

/10/ Надгробник је публиковао Н. Дудић, *Стара гробља и надгробни белези у Србији,* Београд 1995, 448, Т. 284/1. О датовању студеничких надгробника са стилизованим антропоморфним представама cf. Ј. Ердељан, *нав. дело,* 102–103.

/11/ Калкове зграфита са фасада Тршке цркве, које је урадила Неда Цар, љубазно су ми уступиле колеге Републичког завода за заштиту споменика културе, у чијој документацији су похрањени. Користим и ову прилику да им топло захвалим.

/12/ М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу,* Београд 1982, 15.

/13/ На зграфите са фасада Богородичине цркве у Градцу пажњу ми је скренула А. Јуришић, која је руководила археолошким истраживањима манастирског комплекса.

/14/ M. Wenzel, *Ukrasni motivi stećaka,* Sarajevo 1965, T. LXXI; LXXXII; LXXXIX; XCV; XCVI; CIV–CVII; CXI; Љ. Шево, *Мотив јелена на рељефима стећака,* Путеви 3, књ. XLII (Бања Лука, март–април 1989) 70–74.

/15/ Античке природословне списе у којима се помиње јелен подробно је размотрио B. Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst,* Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse, Jahrbuch für Antike und Christentum Erganzungsband 15, Münster 1990, 12–19. Уз литерарне изворе позноантичког времена, паганске, јеврејске или хришћанске традиције, који на било који начин говоре о јеле-

сује изразито баптизмална симболика. Григорије Назијански (*Oratio* 40, 24) позива катихумене да не одлажу крштење већ да му приступе са жудњом и хитрином јелена.[24] Јован Златоусти (*Expositio in Ps.* 41) саветује да четрдесет други псалам, псалам милости Божије, треба певати приликом увођења катихумена у нови живот, на обреду крштења.[25]

Због тако схваћеног изразито баптизмалног значења, мотив јелена на води често је заступљен у декорацији ранохришћанских крстионица. Једна од најбоље сачуваних представа налази се у мозаичкој декорацији крстионице у Напуљу из V века.[26] У оквиру истог концепта настала су, током IV и V века, и нека од постројења у римским крстионицама, данас позната само на основу извора. Око базена баптистерија у Латерану постављено је, већ у време Константина Великог, седам слободно стојећих скулптура јелена од сребра, глава погнутих над водом која је у писину дотицала кроз чесму у облику златног јагњета окруженог фигурама Спаситеља и Јована Крститеља. У V веку, по угледу на латеранско постројење, чесме у виду слободно стојећих сребрних јелена поручили су за своје задужбине папа Иноћентије I за крстионицу базилике Светог Гервасија и Протасија, данас цркву Сан Витале, и Сикст III за цркву Санта Марија Маџоре.[27]

Поистовећивањем воде са извором воде живе која тече у живот вечни (*Јован* 4, 14; *Ошкровење* 21, 6; 22, 1) и Христовим учењем, а јелена са верницима који се на том извору напајају уздајући се у своје васкрсење и живот будућег века, основна баптизмална симболика мотива јелена на води добија посебно наглашено есхатолошко значење, садржано већ и у чињеници да крштење представља главни услов спасења.[28] Са тако формулисаним значењем јавља се јелен, најчешће уз извор, кантарос или четири рајске реке, у декорацији простора фунерарне намене и на надгробним споменицима од IV и V века надаље. Најбоље познат међу њима свакако је маузолеј Гале Плацидије у Равени, из средине V века, где јелени на азурноплавој позадини, окружени златним врежама, представљају идеалну слику душа које чекају свеопште васкрсење мртвих и алегорију уздања верних у вечно блаженство.[29] Исти смисао имале су и представе јелена на извору, клесане на саркофазима с краја IV и из V века.[30] Варијанта овог решења, изузетно наглашене есхатолошке симболике, са јеленом на четири рајске реке које истичу из брега надвишеног крстом, јагњетом Божијим или самим Христом, била је такође присутна у репертоару декорације ранохришћанских саркофага, нарочито оних клесаних у Галији.[31] Исто иконографско решење било је заступљено и у мозаичкој декорацији апсида великих римских базилика IV и V века, Светог Јована Латеранског, Светог Петра, Санта Марија Маџоре, Сан Клементе.[32] У фунерарној уметности оно је дуго остало у употреби. У IX веку мотив два јелена на четири рајске реке нашао се у декорацији капеле Сан Зено, маузолеја мајке папе Паскала I (817–824), у склопу римске цркве Санта Праседе.[33]

ну, исти истраживач је представио и изузетно обимну грађу и документовао све ликовне представе ове животиње из тог периода чија се иконографија заснива на поменутим текстовима. Стога његова књига представља праву ризницу пажљиво класификоване грађе везане за појаву јелена у позноантичкој литератури и ликовној уметности, као и опсежан преглед литературе посвећене овом питању.

/16/ Такве појединачне фигуре регистроване су у неким од гробних простора ранохришћанског периода у Риму — у катакомби Сан Себастијано, као и у маузолеју Б испод старе базилике Светог Петра; B. Domagalski, *op. cit.*, 34–35, Т. 1 а, са широм литературом.

/17/ Јелен као жртва лава често се јавља међу фигуралним сценама које се клешу на угаоним пољима саркофага са стригилама из III века; такав је, на пример, изузетан примерак из цркве San Paolo fuori le Mura у Риму; *ibidem*, 49–50, Т. 7 с.

/18/ Такви су, на пример, римски саркофази из катакомбе Претекстатуса, затим из маузолеја Н некрополе цркве Светог Петра, као и један примерак из кубикулума К са Coemeterium Maius-а. Последњи у низу клесан је око 290–300. године и, судећи према натписима, испрва је у два наврата служио за сахрањивање пагана. Тек око 364. године употребљен је за хришћанску сахрану. О овим саркофазима, са широм литературом, *ibidem*, 75–76, Т. 5 а–с. Cf. такође B. Andreae, *Die römischen Jagdsarkophage*, Die Antiken Sarkophagreliefs 1–2 (Berlin 1980) 26, 102, 158–160, Т. 53, 1; 75, 1; 76, 1–2. О саркофазима са представом лова cf. F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1974, 33.

/19/ B. Domagalski, *op. cit.*, 121, Т. 14 а–с; cf. такође P. Kranz, *Jahreszeiten Sarkophage*, Die antiken Sarkophagreliefs 4–5 (Berlin 1984) 62, 220, Т. 56, 2.

/20/ A. Grabar, *Christian Iconography*, A Study of Its Origins, Princeton 1068, 109–146.

/21/ Cf. B. Domagalski, *op. cit.*, 115–116.

/22/ Cf. *ibidem*, 116.

/23/ У хришћанској егзегези, код Оригена (*Commentarius in Canticulo* 3, 117, 119, 123, 152) и светог Јеронима (*Tractatus in Psalmos* 103, 18), на пример, она је поистовећена са змијом која је довела до пада човековог; cf. *ibidem*, 152. Исто тумачење налази се и у средњовековном Физиологу; cf. *Слово о јелену и змији*, *Друго о јелену*, Фисиолог, Средњовековни медицински списи, при-

Понекад је поистовећивање верних који приступају Христу и јеванђељу тражећи искупљење од греха и смрти и живот вечни са јеленом остваривано сасвим дословно и то тако што би представе ове животиње биле замењиване вотивним натписима. Такво решење регистровано је међу подним мозаицима, на пример у базилици презвитера Евхаристоса у Аркаси у Грчкој,[34] као и у бочној капели подигнутој у V веку уз малу гробљанску цркву у римској Теурнији, данас селу Санкт Петер им Холц у Аустрији.[35] У оба случаја један од јелена који прилазе кантаросу замењен је натписом у коме се наводи име ктитора.

Сложена и учена симболика јелена заснована на егзегетском тумачењу старозаветних текстова била је добро позната српској средњовековној култури. Желећи да посебно упечатљивом сликом представи жудњу за монашким животом која је светог Саву нагнала да остави сва земаљска добра и прими монашки завет на Светој Гори, Теодосије Хиландарац се служи мотивом ујелењења душе. Након што је у Житију светог Саве описао изговор младог принца да одлази у гору у лов на јелене да би заправо остварио жељу за потпуним посвећењем Богу, Теодосије говори да родитељи његови „ ... не знађаху да неће тражити јелене, већ извор живота, Христа, да њиме напоји ујелењену душу своју, распаљену огњем од чежње љубави његове".[36] У Служби светом Сави он каже: „... Христу, оче, ујеленивши душу своју и Христовом љубављу пальен, ка источнику бесмрћа њему притекао јеси", а потом „ ... од земаљске малолепности побегавши, јелењим трчањем Христа затражио јеси, у жељеноме од њега, Саво оче, не преварив се".[37]

Очигледно је, дакле, да се иконографија јелена у српској фунерарној уметности може тумачити у светлу ортодоксног наука светих отаца цркве. Чини се, међутим, да постоје оправдани разлози да се, код једне групе надгробних споменика, њени извори потраже и у духовним оквирима сасвим другачије природе. Међу већ набројанима, у ту скупину могли бисмо сврстати крст из Ђураковца, студеничке усаднике, зграфите са фасада Тршке цркве, Ариља и Градца, а у знатној мери и саме стећке. Реч је о надгробницима, пониклим у окриљу руралног света, што је током читавог средњег века лежао на само корак од великих светилника праве вере и високе културе, који, по природи окружења у којем су настали и коме су намењени, припадају свету популарне уметности и народне културе.

У својој суштини епска, преношена усмено са колена на колено, у окружењу у којем су писмени људи били највећа реткост, народна култура средњег века оставила је мало писаног трага о себи. Познато је, наравно, да су током средњег века, како међу народима на западу Европе тако и у земљама византијског комонвелта, у схватањима и веровањима обичних људи упоредо постојала два паралелна виђења света и религијска устројства — једно званично, институционализовано, хришћанско, а друго неофицијелно, народно, популарно, у својој суштини паганско.[38] У том руралном свету различити слојеви културе нису међу-

редили М. Лазић, Љ. Котарчић, Београд 1989, 45.

/24/ Cf. B. Domagalski, *op. cit.*, 123.

/25/ Cf. *ibidem, loc. cit.*

/26/ J. Wilpert, W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV–XIII Jahrhundert,* Freiburg 1976, 31, Fig. 11; B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum,* Frankfurt 1977, 129; B. Domagalski, *op. cit.*, 41–42; T. 2 b, са широм литературом.

/27/ За реконструкцију ових постројења у римским крстионицама и црквама IV и V века на основу података из *Liber Pontificalis* cf. V. H. Elbern, *Der eucharistische Kelch in frühen Mittelalter,* Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 17 (1963).

/28/ О крштењу као услову спасења cf. J. Поповић, *Догматика православне цркве*, II, Београд 1980, 347.

/29/ Cf. F. W. Deichmann, *Ravenna, Geschichte und Monumente,* Wiesbaden 1969, 163, T. 14, 15; Л. Мирковић, *Мозаици маузолеја Гале Плацидије*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 45–66, посебно 46–48.

/30/ Такав је, на пример, саркофаг из Марсеја са сценама из живота св. Петра и Павла. На средишњем пољу налазе се два јелена на извору изнад кога су исклесани крст и Христов монограм; cf. B. Domagalski, *op. cit.*, 128, T. 17 b.

/31/ Такви су саркофази с краја IV и почетка V века из Арла, Марсеја и цркве Светог Никазија у Ремсу; cf. *ibidem*, 149–150; T. 24 a–d, са широм литературом.

/32/ Иако се првобитни апсидални мозаици ових римских цркава нису сачували, добро је познато да су мајстори који су у XII и XIII веку радили на обнови сликарства у црквама Сан Клементе, Светог Јована Латеранског и Санта Марија Мађоре следили првобитна иконографска решења доњег регистра апсидалне полукалоте, где се и налазе за нас релевантне представе јелена. Cf. J. Wilpert, W. N. Schumacher, *op. cit.*, 23–25, 62–63, 76–77; Fig. 35; T. 121–122; W. Oakeshott, *Mozaici Rima,* Beograd 1977, 66, 86, 298, 302; T. XXIV, XXVIII; B. Domagalski, *op. cit.*, 148–149, T. 29 d.

/33/ J. Wilpert, W. N. Schumacher, *op. cit.*, 335; W. Oakeshott, *op. cit.*, 198; B. Domagalski, *op. cit.*, 149, T. 1 b.

/34/ S. Pelekanidis, P. Atzaca, *Corpus mosaicorum vetustiorum pavimentorum Graecorum,* I, Monumenta Byzantina 1, Thessaloniki 1988, T. 13; B. Domagalski, *op. cit.*, 141–143, T. 19 a–b.

собно само коегзистирали већ су се укрштали, заједнички деловали на свест људи, од сељака до епископа.[39] Иако се покушај реконструисања религиозног менталитета руралног окружења и природе веровања која леже у основи популарне фунерарне уметности код Срба у средњем веку чини неупоредиво тежим од сабирања у целину остатака материјалне културе руралне, патријархалне средине, овом приликом износимо само неке од појава које наговештавају могућност васпостављања основних обриса тог духовног оквира.

Иако је од времена Немањине беседе у цркви Светог Петра и Павла у Расу, а нарочито након Савиног „Чина обновљења свете истините вере православне" у Жичи 1221. године, у Србији током наредна два столећа постојао снажан талас ширења православне хришћанске вере и културе, у чему су нарочиту улогу морали имати велики манастири,[40] а српски краљеви, чланови владарске куће, властела као и епископи српске цркве били сахрањивани у својим задужбинама уз званични церемонијал и у духу изворног ортодоксног схватања есхатона утемељеног у егзегези раних отаца цркве,[41] у сепулкралној пракси шире популације у Србији средњег века регистроване су појаве које се једино могу објаснити живим присуством народних веровања везаних за смрт и загробни живот. Крајем XIV века, на некрополи локалног становништва образованој око цркве у Дежеву, па чак и на манастирској некрополи у Градцу, обични људи су сахрањивани са животињским амулетима могућег тотемистичког предзнака.[42] Сахрањивање лицем надоле регистровано на некрополи Цркве 3 у Трговишту очигледно сведочи о распрострањеном веровању у злу моћ урокљивих очију и страху од могућности повампирења покојника,[43] а гробни прилози у виду керамичких и стаклених посуда о потреби да се покојнику обезбеде храна и вода на путу ка доњем свету.[44]

Познато је да са доласком Турака крајем XIV и успостављањем њихове власти у српским земљама од средине XV века долази до постепеног обнављања архаичног, традиционалног устројства и организације народног живота, оличеног највише у оживљавању родовског удруживања и институције кнежинске самоуправе.[45] У тако организованој патријархалној средини приметно је регресивно враћање природној, неофицијелној, народној религиозности. С једне стране долази до раста потиснутих, скривених али увек присутних паганских веровања а са друге, до лаичке рецепције и фолклорног обликовања духовног наслеђа официјелне хришћанске културе која се преображава и доводи у склад са народним веровањима.[46] Стога не чуди чињеница што су путописци који су током XVI века пролазили Србијом оставили сведочанства о популарним погребним ритуалима са низом обредних радњи — као што су окруживање мртваца, нарицање, наруживање лица и чупање косе те постављање древних барјака на гроб — дубоко утемељених у праисконском схватању смрти и загробног живота.[47]

Обичаји и обреди такве сепулкралне праксе, као и само схватање улоге надгробних споменика и њихово ликовно обликовање, за-

/35/ W. Jobst, *Antike Mosaikkunst in Österreich*, Wien 1985, 128; B. Domagalski, *op. cit.*, 141–143; T. 19 a–b.

/36/ Теодосије, *Житије светог Саве*, превео Л. Мирковић, превод редиговао Д. Богдановић, Београд 1984, 11.

/37/ Теодосије, *Служба светоме Сави*, Србљак, 1, приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић, Београд 1970, 267.

/38/ О питањима везаним за природу културе и религиозног менталитета у западној Европи средњег века cf. Ж. ле Гоф, *Средњовековна цивилизација Западне Европе*, Београд 1977; А. Гуревич, *Проблеми народне културе у средњем веку*, Београд 1987; исти, *Категорије средњовековне културе*, Београд 1994; у Византији: Л. Бреје, *Византијска цивилизација*, Београд 1976; C. Mango, *Daily Life in Byzantium*, Jahrbuch der Österreichischer Byzantinistik 31–1 (Wien 1981) 337–353; у Русији: Б. А. Рибаков, *Язичество древней Руси*, Москва 1987. У ретке сачуване писане споменике који сведоче о природи и садржају неких народних веровања код Срба у средњем веку спадају громовници, луновници и коледници — зборници са гатањима и прорицањима према грмљавини, трусовима, месецу, коледима, распоређеним по месецима и зодијачким знацима — који су као апокрифне књиге у српску књижевност ушли преко грчких превода; Ђ. Трифуновић, *Громовник, Луновник, Коледник*, Азбучник српских средњовековних књижевних појмова, Београд 1990, са литературом.

/39/ Cf. А. Гуревич, *Проблеми народне културе у средњем веку*, 26.

/40/ О завршној фази христијанизације народа и коначном ширењу ортодоксије у Србији cf. Д. Богдановић, *Преображај српске цркве*, Историја српског народа (даље: ИСН) I, Београд 1981, 315–327, посебно 324–327.

/41/ О есхатолошким основама српске официјелне фунерарне уметности у средњем веку cf. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 166–168.

/42/ У шаци десне руке сахрањеног у гробу 12 у Дежеву нађен је коњски зуб; cf. J. Калић — М. Поповић, *Црква у Дежеву*, Старинар XXXVI (1985, Београд 1986) 115–147, посебно 138. Као прилог у гробу 14. манастирске некрополе у Градцу са десне стране скелета, у висини струка, лежао је део јеленског рога са парошцима; cf. А. Јуришић, *Градац, резултати археолошких радова*, Београд 1989, 80, сл. 77. О траговима тотемизма у српским народним ве-

снивају се на народним веровањима да смрт представља прелазак са овог на онај свет, из света живих у свет мртвих, те да је неопходно извршити низ прописаних ритуалних радњи како би се преминули безбедно тамо спровео и сигурно упокојио. Камени надгробник подиже се након навршене године од тренутка смрти, у тренутку када душа покојника губи своје дотадашње индивидуално обележје и, постајући део колективног духа предака заједнице, коначно прелази у свет мртвих. На тај начин, након што је коначно прешао у другу егзистенцијалну раван, покојник — или његова душа — добија своје коначно станиште. Осим што представља начин трајног обележавања сећања на умрлог, од тог тренутка камени надгробник има и култну улогу у симболичкој комуникацији са њим, која се одвија у кругу ритуала и обреда везаних за култ предака, у јасно одређене дане у оквиру годишњег циклуса — најпре у дане празника намењене свим умрлим члановима једне заједнице, задушнице, а затим и на друге велике хришћанске и породичне празнике као што су Божић, Ускрс и крсна слава, у оквиру којих култ предака игра веома значајну улогу. Истовремено, постављање каменог надгробника омогућава извођење симболичног приношења жртава хтонским демонима који често имају улогу божанства плодности. Тиме камени гробни белег добија изузетно значајну улогу у обављању ритуала од кључног значаја за обезбеђивање добре летине и плодности чланова заједнице и стоке — а самим тим и за испуњење основног услова за континуитет живота у руралној средини.[48]

Имајући у виду изложено, јасно је зашто се, уз опште познавање хришћанске есхатологије и иконографије хришћанске фунерарне уметности, тумачење функције гробних обележја клесаних у руралном окружењу, као и смисла представа на њима, мора темељити и на познавању популарних есхатолошких схватања — народних веровања и обичаја везаних за смрт, гроб и посмртну егзистенцију, као и обичаја везаних за култ предака. Већ је речено да у оквиру тих схватања надгробни споменик представља замену за покојника и коначно станиште његове душе. Ликовне представе на таквим надгробницима могле би се стога схватити као форма невербалне комуникације, својствене епској (нелитерарној) природи народне културе, којом се преноси чин упокојавања или пак слика покојника у његовој посмртној егзистенцији, са циљем да се заједници живих пружи потврда успешног исхода ритуалних радњи погребног и посмртног обреда и коначног смиривања душе покојника.

У овим оквирима свакако треба тражити и смисао представљања јелена у српској популарној уметности средњег века. Чини се да се најнепосреднија сведочанства о значењу јелена у популарним есхатолошким схватањима, па сходно томе и у фунерарној уметности руралног, патријархалног окружења, налазе управо у архаичним ритуалима везаним за култ предака. До почетка овог века међу Србима у Банату постојао је обичај да се пред маскираном божићном коледарском поворком носи клоцалица у виду јеленске главе великих рогова украшених парошцима.[49] Имајући у

ровањима в. Ш. Кулишић, *Из старе српске религије,* Београд 1970, 10–18; В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија,* рукопис приредио В. Ђурић, Београд 1994, 67–71.

/43/ Cf. В. Јовановић, Д. Минић, С. Ерцеговић-Павловић, *Некрополе средњовековног Трговишта,* Новопазарски зборник 14 (Нови Пазар 1990) 19–43, посебно 28. О веровањима и заштити од злих очију cf. Т. Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена,* Београд 1938. Колико су распрострањена била веровања у вампира у средњовековној Србији говори и члан 20. Душановог законика у коме се изричито забрањује спаљивање покојника за које се у народу верује да су се повампирили; cf. В. Чајкановић, *Убијање вампира,* Студије из српске религије и фолклора 1910–1924, приредио В. Ђурић, Београд 1994, 221–239, посебно 233.

/44/ Остаци судова који одговарају керамичком материјалу више средњовековних насеља XIII–XV века, коришћених највероватније приликом издавања ритуалних даћа, откривени су, на пример, на простору старог гробља око цркве Светог Петра и Павла у Попама; cf. О. Вукадин, *Истраживање средњовековног комплекса у селу Попе код Новог Пазара,* Новопазарски зборник 1 (Нови Пазар 1977) 157–167, посебно 159. О жеђи која влада у доњем свету cf. В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија,* 82–83. О обезбеђивању хране за умрле у циклусу даћа cf. С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба,* Београд 1982, 73–81, са литературом.

/45/ Cf. Р. Самарџић, *Срби и режим Турског Царства,* ИСН III–1 (1993) 65–81.

/46/ О овој појави cf. Б. Јовановић, *Српска књига мртвих,* Ниш 1992, 21–26. Карактер овог феномена уочио је и дефинисао још Јован Цвијић: „Турско доба је дакле за наш народ период етнографске рекреације и враћања првобитној етнографској свежини"; cf. *Културни појаси Балканског полуострва,* Антропогеографски и етнографски списи, Сабрана дела, књига 4 (том I), Београд 1991, 33–100, посебно 45.

/47/ О путописима Пјера Белона, Ожије Гислен Бузбека и Стефана Герлаха који говоре о народним погребним обичајима cf. М. Пантић, *Народна или усмена књижевност,* ИСН III–2 (1993) 256–326, посебно 275–277, са библиографским подацима. За нашу тему изузетно је значајан податак да је Бузбек 1533. године забележио обичај да се, у околини Јагодине, на гроб постављају дрвене заставе, ступци или мотке, на којима стоје дрвене фигуре јелена, срна или дру-

виду чињеницу да коледарске поворке симболички представљају поворке предака, сасвим је јасно да је ова животиња у народним веровањима сматрана инкарнацијом митског претка. Стога се заправо у тумачењу иконографије јелена у популарној фунерарној уметности поставља питање функције или култног смисла представљања ове сеновите животиње као симбола митског претка на надгробном споменику.

Чини се да основни кључ за разумевање тог смисла лежи у скулптуралној декорацији монолитних камених надгробних споменика различитих облика у науци познатих под заједничким именом стећци. У корпусу српске фунерарне пластике средњег века на њима се сачувао највећи број веома разноврсних представа јелена. То су усамљене представе ове животиње али и поворке јелена или људи предвођене јеленом, коњаником на леђима јелена или пак људском фигуром са јеленским роговима, затим јелен између две афронтиране фигуре као и лов на јелена.[50] Међутим, досадашњи угао посматрања социјалне припадности и религијских веровања у оквиру којих су поникли није довољно осветлио чињеницу да управо ови споменици пружају кључне елементе за разумевање иконографије популарне фунерарне уметности код Срба у средњем веку. Будући да рељефни украс стећака, који већ дуго заокупља пажњу бројних истраживача, представља тему за посебну студију, на овом месту дајемо само кратак осврт на природу ових надгробника са превасходним задатком да појаснимо тумачења која износимо у овом раду.

Социјални и духовни оквири настанка стећака, па тако и значење бројних представа клесаних на њима до сада су различито одређивани. У постојећој литератури тумачени су, с једне стране, као богумилски надгробници и израз јеретичких веровања припадника босанске цркве, односно, са друге, као гробна обележја хришћанске хумске и босанске властеле. Поред ова два основна и међусобно супротстављена мишљења било је, међутим, и таквих која су им одрицала сваки религиозни садржај и на њих гледала као на споменике који одражавају преокупације лаичког феудалног живота.[51] Иако је готово увек једна квалификација искључивала остале, већ је у постојећој литератури изнета и чињеница да су стећцима обележавани гробови како српских владара и властеле Босне и Хума тако и неких од крстјана који су били у њиховој служби, а касније и појединих припадника шире српске популације који су доласком Турака прихватили ислам.[52]

Употреба стећака није, међутим, била ограничена само на обележавање гробова припадника више државне хијерархије, о чијем идентитету и социјалном статусу, поред извора и резултата археолошких истраживања, најчешће сведоче већ и сами натписи на надгробницима. Далеко већи број надгробника ове врсте обележавао је места сахране шире популације на сеоским гробљима. Могло би се, штавише, рећи да је масовна производња стећака била везана превасходно за потребе руралне средине. У одређеним случајевима, по потреби, стећци (слемењаци) су „по-

гих животиња. Крај њих је, у знак жалости, била обешена женска коса. Чини се да споменик из Масловарића, из приближно истог времена, у камену дословно понавља облике једног од тих древних белега; cf. supra, напомена 9.

/48/ О функцији и значењу подизања надгробних споменика од камена у популарној фунерарној пракси cf. Ј. Ердељан, *нав. дело,* 112–113, са широм литературом.

/49/ Д. Срејовић, *Јелен у нашим народним обичајима,* Гласник Етнографског музеја у Београду XVIII (Београд 1955) 231–237, посебно 231.

/50/ Cf. supra, напомена 14.

/51/ Опсежан преглед досадашње литературе о стећцима дао је Š. Bešlagić, *Stećci — Kultura i umjetnost,* Sarajevo 1982, 11–29, 587–612.

/52/ Чињеницу да су под „мраморовима" били сахрањивани верници српске, босанске али и латинске цркве, као и исламизирани локални живаљ, истакао је већ В. Ј. Ђурић, *Сшећци,* Историја Црне Горе, II, Титоград 1970, 468–475, посебно 471.

/53/ На основу натписа са самих надгробника познато је да су током друге половине XIV века под стећцима сахрањивани чланови властеоских породица Николића (на некрополи у Врањеву Селу) и Санковића (у Бискупу код Коњица), као и слуга војводе Радича Санковића, Богдан Хатељевић (у Дабру), те Радача, жена жупана Ненца Чихорића, у монаштву звана Полихранија (у Величанима на Поповом Пољу), као и извесни Прибислав који је служио бана Твртка (у Љусићима на Неретви). Сам краљ Твртко I сахрањен је у Милима код Високог, у зиданој гробници над којом се, као надгробно обележје, нашао фино клесани стећак слемењак од пешчара. Током XV века стећцима су обележавани и гробови значајних људи из времена Косача — чланови куће кнеза Павла Комленовића (на некрополи Бакри у жупи Брођно, на десној обали Неретве), кнез Покрајац Оливеровић и жупан Медулин (у Врхпољу изнад Требиња), Радоња Ратковић (под утврђеним градом Кључом код Гацка), ћерка Прибислава Косаче (у Калиновику), Радивој и Радосав Вукчић и други. Средином XV века, у цркви под утврђеним градом Соколом над Шћепан Пољем, постављен је над гробом херцега Стефана Вукчића Косаче фино углачани стећак, слемењак без рељефног украса. Недалеко одатле, на једној од некропола под Соколом, сахрањен је под стећком и његов слуга, Петко Кр-

зајмљивани", преузимани у свету званичне културе, као тип надгробника који формално довољно наликује канонској форми обележавања гроба припадника хијерархијски виших слојева друштва. У Босни и Хуму, у другој половини XIV и током XV века, њима су неретко обележавани гробови чланова властеоских породица па и самих владара.[53] До поменутих позајмица стећака долази управо онда када су се, у датој средини, изгубили јасни оквири и чиста концепција канонске форме обележавања гроба.[54] Штавише, такво прожимање народне и званичне културе, претапање и преклапање форми, није било ограничено само на сферу сепулкралне уметности. Готово у исто време и у другим областима духовног живота код Срба губе се строго дефинисане границе између популарних и званичних форми, долази до њиховог мешања, контаминације, осмозе. У структурално идентичном и хронолошки синхроном процесу који је текао у обрнутом смеру, а према механизму фолклорне рецепције садржаја званичне културе, значајне историјске личности какви су свети Сава, Краљевић Марко, кнез Лазар и српска властела, деспот Стефан Лазаревић и Јанош Хуњади, у народним легендама прерастају у епске јунаке или им се приписују својства старих словенских божанстава.[55]

На сличан начин, у случајевима када су стећци из своје матичне руралне средине „позајмљивани" у свет званичне, дворске културе, архетипске представе из репертоара њиховог пластичног украса могле су, сходно хришћанском осећању и обичајима те средине, бити прихваћене у духу хришћанске есхатологије, превасходно као илустрација псалама који су се певали на обреду хришћанске сахране.[56] Баш као и мотиви митова и религијских обреда, мотиви којима оперишу ликовне уметности су изнад само једног одређеног, фиксираног значења. Они стога могу истовремено бити носиоци различитих значења или догми — како на нивоу несвесне, наслеђене тако и на нивоу свесне, научене рецепције.[57] Из тих разлога, а пре свега због њихове заснованости на народним веровањима и обичајима — оном религијском супстрату који се задржао испод свих културних наноса монотеистичких вера — могли су стећци у Босни и Хуму бити постављани како над гробовима православаца и католика тако и над гробовима богумила али и једног дела локалног становништва које је са доласком Турака примило ислам.[58]

Из свих наведених разлога који се тичу праве природе ових надгробника као и бројности те разноврсности представа јелена на њима јасно је зашто стећци пружају највише заокружен одговор на питање о значењу не само овог мотива у популарној фунерарној уметности код Срба у средњем веку. Посматране у контексту популарних есхатолошких веровања и схватања функције каменог надгробног споменика као оличења или замене за самог покојника, поворке људи па и самих јелена предвођене људском фигуром са јеленским роговима, коњаником на леђима јелена или јеленом,[59] мотив изузетно често заступљен у скулптуралној декорацији стећака, и то тако што је клесан читавом дужином

стјанин, припадник босанске цркве. О стећцима у областима Котроманића и Косача и значајним људима тог времена сахрањеним под њима cf. В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 472–475, са широм литературом. О гробу краља Твртка I у Милима и херцега Стефана у цркви под Соколом cf. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку,* 132, 134.

/54/ Форма обележавања владарског гроба установљена у немањићкој Србији још у Студеници подразумева композитни саркофаг од мермера као надгробно обележје постављено у нивоу пода, у западном травеју цркве, изнад зидане гробнице у коју је полагано тело. Сахрана Твртка I испред олтара, по средини источног дела храма, необична замисао гробне одаје са улазом која подсећа на подземне крипте и избор надгробног обележја у виду монолитног стећка, не следи традицију утврђену у маузолејима Немањића већ уводи елементе фунерарне праксе католичких земаља и облике локалне традиције. Ову појаву подробно је размотрила Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку,* 132.

/55/ О настанку епске јуначке песме, посебно бугарштица у којима су у форми тужне и туробне песме по тону и садржини сачуване успомене и трагови из историје средњовековне Србије и живота српског феудалног друштва, в. М. Пантић, *нав. дело,* 296–300, са старијом литературом. О митским мотивима у народном предању везаном за велике личности српске средњовековне историје и поистовећивању са словенским божанствима в. В. Чајкановић, *Свети Сава и вуци,* Студије из српске религије и фолклора 1910–1924, 451–462; исти, *Свети Сава у народним приповеткама,* Студије из српске религије и фолклора 1925–1942, 281–288; исти, *Митски мотиви у традицији о деспоту Стевану,* Студије из српске религије и фолклора 1925–1942, 83–91. О односу историјског и фикцијског у српској народној епици cf. J. Деретић, *Загонетка Марка Краљевића,* Београд 1995.

/56/ О тумачењу представа на стећцима као илустрације псалама cf. В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 470.

/57/ О кодовима рецепције мотива и симбола као и о надзначењској природи мотива ликовних уметности cf. J. Campbell, *The Masks of God, Creative Mythology,* New York 1975, посебно 666–676.

/58/ Cf. supra, напомена 52.

/59/ Cf. M. Wenzel, *op. cit.,* T. LXXI, 10–13; XCV, 16; XCVI, 6, 12, 13.

надгробног камена, могле би се тумачити као поворке предака пристигле да се, као водичи душе ка доњем свету, окруживањем покојника (тј. самог камена као његове замене) са њим коначно сједине, извршавајући тако чин упокојења његове душе и олакшавајући му прелазак са овог на онај свет. Често је у литератури ова сцена тумачена као илустрација мртвачког кола које се, што је такође веома индикативно, у народу зове и Љељеновим (Јеленовим) колом.[60] Она то јесте у мери у којој се непосредни предложак ликовног обликовања могао наћи у народној игри. Само коло, међутим, представља магичну супституцију поворке предака у чину окруживања покојника.[61]

У контексту сједињења душе са митским претком, као чина њеног упокојења, требало би вероватно посматрати и сцене лова на јелене,[62] као и веома занимљиве композиције са два идентична афронтирана коњаника спојена централно постављеном фигуром јелена.[63] Магијска својства лова у функцији мистичног сједињења ловца и плена позната су још од прадавних времена. Сједињујући се са јеленом, кроз лов на њега а касније и причешћивањем његовим месом, ловац — умрли — сједињује се са својим митским претком а његова се душа враћа свом извору и тако упокојава.[64] С друге стране, две истоветне фигуре постављене око јелена као централне осе могле би се схватити као ликовни исказ идеје о двојној души човековој, о човеку и његовој сени, о човеку и његовом двојнику, о двојној души човековој сједињеној у часу смрти и враћеној свом извору. У том случају, централно постављена фигура јелена или човека са јеленским роговима представља оличење хтонског божанства, претка психопомпоса, који у самртном часу долази по човека да би га одвео на онај свет.[65] Коначно, представе појединачних, усамљених, фигура јелена[66] требало би видети као метафоричне слике самог покојника или његове душе у посмртној егзистенцији у којој је, сјединивши се са својим митским претком, и сам постао удаљени дивинизирани покојник по свему изједначен са колективним духом предака заштитника заједнице.

Завршавајући ову кратку причу о јелену тамо одакле смо пошли, у Жичи, могли бисмо рећи да су се и у оквиру овог манастирског комплекса на једном месту сачувале представе јелена поникле у оквиру две различите духовности — како оне напајане на изворима ортодоксије коју је у темеље српске богословске мисли уградио још свети Сава тако и оне пореклом из прадавних времена усађене дубоко у биће обичног човека. Док се јелен и кошута са надгробне плоче у цркви Светог Петра и Павла могу тумачити као израз жудње за вечним животом у Христу и уздања у спасење душе на дан Страшнога суда, дотле бројне представе јелена урезане у зидове пролаза куле цркве Светог Спаса[67] говоре о живом веровању у бесмртност коју људска душа налази поистовећујући се са својим митским претком. Језгро сличности које у крајњој линији уводи обе представе у исти значењски круг лежи у схватању јелена као животиње чије изузетне природне одлике у

/60/ Cf. С. Зечевић, *Љељеново коло,* Народно стваралаштво — Фолклор, 9–10 (Београд, јануар–април 1964) 702–710.

/61/ О различитим начинима окруживања умрлог, као и његовог гроба cf. D. Antonijević, *Contribution à l'étude de la simbolique du cercle magique et de la marche en rond autour du defunt,* Balcanica III (Beograd 1972) 461–476.

/62/ Cf. M. Wenzel, *op. cit.,* T. CV, 7, 9; CVI, 2, 3, 5–10; CXI, 1, 2, 4, 6–10, 12–20, 22, 24, 26.

/63/ Cf. *ibidem,* T. LXXXIX, 15; CVII, 1.

/64/ О магијским својствима лова cf. Џ. Џ. Фрејзер, *Златна грана,* II, Београд 1992, 193 sq. На сличан начин требало би размишљати и о правом култном смислу сахрањивања са јеленским роговима регистрованом на манастирској некрополи у Градцу; cf. supra, напомена 42.

/65/ О веровању у двојну душу човекову код Срба, ону у телу и ону ван тела, cf. М. С. Филиповић, *Човеков двојник у народном веровању јужних Словена,* Трачки коњаник, Београд 1986, 188–245.

/66/ M. Wenzel, *op. cit.,* T. LXIX; LXX.

/67/ Калкове зграфита са зидова жичког католикона израдила је и на увид ми дала колегиница Зорица Ивковић, на чему сам јој веома захвална.

/68/ На сличан начин могло би се размишљати о урезаној представи јелена и соларног диска, розете, на каменом белегу подигнутом на месту смрти деспота Стефана Лазаревића као и о правом смислу његовог постављања. Иако везан за личност владара, главног носиоца званичне, високе културе, могло би се рећи да овај кенотаф има све одлике камена станца. Он сигурно не припада официјелном програму владарске фунерарне уметности оствареном, у случају деспота Стефана, у његовој гробној цркви у Ресави. Према натпису урезаном на источној страни, овај камени белег подигао је извесни Ђурђ Зубровић. Овај чин могао би се протумачити као израз пијетета и успомене која се, и без заснивања званичног култа деспота Стефана, неговала код Срба као одјек „неисказаног ридања и јаука" у народу.

метафоричном начину размишљања архаичног човека али и средњовековног егзегете постају идеалне слике људске душе. Штавише, имајући у виду претпостављено време настанка плоче, као и ранг поручиоца који извесно није припадао самом врху хијерархијске лествице друштва, могло би се чак и у овом случају размишљати о преклапању два духовна света, без претерано чврсто повучених граница где један почиње а други се завршава.[68]

Мало позната народна култура средњег века оставила је трага и у првом седишту Српске архиепископије и крунидбеном храму српских владара. Нека ми зато буде дозвољено да ово излагање закључим парафразом великог истраживача средњовековне руралне историје, Жоржа Дибија, који упозорава да је проучавање ремек-дела обавезан пут у покушају реконструкције уметничког стварања те епохе под условом да се из укупне слике не изостави она различитост, тајновита и бујна, коју та дела натркриљују.

Добро је познато да је, убрзо након смрти, деспот Стефан Лазаревић у народном предању прерастао у митску личност, слављен као *viator indefessus* у легендама везаним за рођење Сибињанин Јанка већ током XV и почетком XVI века. О споменику у Црквинама код Младеновца Г. Томовић, *на нав. месту*. О гробу деспота Стефана у Ресави као и развоју његовог култа cf. Д. Поповић, *Гроб и култ деспота Стефана Лазаревића*, Манастир Ресава, историја и уметност, Деспотовац 1995, 37–49, са широм литературом и изворима. О народном предању везаном за деспота Стефана Лазаревића cf. В. Чајкановић, *Митски мотиви у традицији о деспоту Стевану*, 83–91; Ј. Ређеп, *Сибињанин Јанко*, Нови Сад 1992.

Nadja KURTOVIĆ-FOLIĆ

WORKS ON THE CHURCH OF ST. SAVIOUR IN ŽIČA BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Introduction

In the situation when contemporary research and restoration works on the Church of St. Saviour (the Church of the Ascension) have been nearly ended, when logical solutions with valid arguments have been offered for many dilemmas and problems, there is certainly no special interest in reverting to the works which were carried out seven decades ago. However, the work on the church in Žiča starting from 1925 until the beginning of World War Two deserves to be presented once more, even briefly. Without the intention to analyze critically the applied methods, there are several things which can be pointed to because they rendered the activities in Žiča of that period especially important for the history of protection of cultural monuments in Serbia.

The preservation works

First of all, the very structure, its history, architecture, frescoes and other elements were more deeply studied out than in the case of some other, equally important churches. This primarily refers to the researches and writings by Vladimir Petković from early 20th century, Žiča, published in Starinar, the first volume for 1907, the second volume in 1908 and the fourth volume in 1911, then "The Monastery of Žiča", a history, published in Belgrade in 1911 and "The Church of St. Saviour in Žiča", architecture and frescoes, published in 1912, also in Belgrade.[1] The observations presented in these texts are given in detail, and they obviously represented a starting point for the subsequent work on the church. Beside a description of architectural elements, parts and structure of the church building, it was also pointed out to the problem of functional explanation of certain spaces. This primarily concerns the role played by the exonarthex within the framework of the entirety of the church, which has remained an unsolved problem, both in the functional and the constructive sense, to this very day.[2] It turned out, however, that certain conclusions and remarks, at that time noted as not being very plausible, have now become completely acceptable. The sentences which Petković formulated at the beginning of the text on the history of the church in Žiča are also very important for the subsequent establishing of principles ad-

/1/ V. Petković, *Žiča I, II*, Starinar I (1907), pp. 141–187; idem, *Žiča III*, Starinar II (1908), pp. 115–148; idem, *Žiča IV*, Starinar IV (1911), pp. 28–106; idem, *Manastir Žiča, Historija*, Beograd 1911; idem, *Spasova crkva u Žiči, Arhitektura i živopis*, Beograd 1912.

/2/ This problem was specially pointed out in A. Deroko, *Eksonarteks Žiče i Sopoćana*, Pokret I, 15, (1924), 244–245; M. Vasić, Žiča i Lazarica (1928); Dj. Bošković, *Problem srpske srednjovekovne arhitekture, Pitanje narteksa i eksonarteksa, Skica za jedno istraživanje*, Srpski književni glasnik 1. maj 1935, 3–4; V. Korać, *Sveti Sava i program raškog hrama*, Međunarodni skup Sava Nemanjić — Sveti Sava. Istorija i predanje, (Beograd 1979), pp. 231–252; G. Subotić, *Manastir Žiča*, Beograd 1984; I. Nikolajević, *Eksonarteks Doma Spasova u Žiči*, in Studenica i vizantijska umetnost oko 1200, Beograd 1988, pp. 447–454; M. Čanak-Medić, O. Kandić, *Arhitektura prve polovine XIII veka I*, Spomenici srpske arhitekture srednjeg veka, Korpus sakralnih građevina, Beograd 1995. The same problem is one of the topics of the paper presented by M. Čanak-Medić at this Conference.

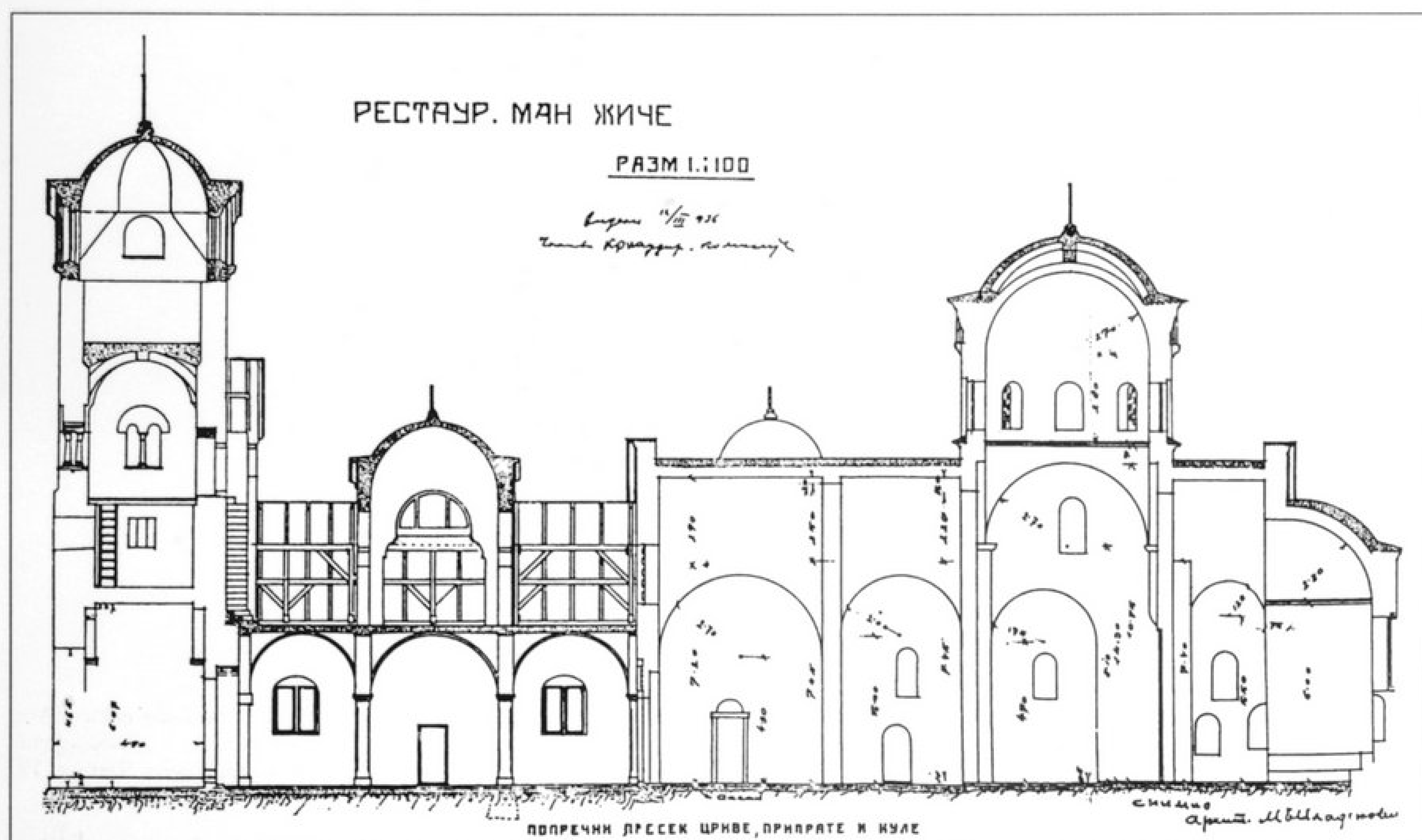


Fig. 1.
Church of the Žiča monastery before the restoration in1928 — longitudinal section, drawing by P. Popović

hered to by the few restorers of Serbian antiques between the two world wars. For him, the ruins in Žiča were "a corpse which speaks, and you only have to understand its language. Those alterations in the vaults and domes of the church; those windows which were walled up and opened again; they are the most eloquent witnesses of the past. They should help ... differentiate clearly what is former from what is later, so that both can be analyzed more successfully, and make it possible to create at least an approximate picture of the original appearance of the church ...".[3]

This citation shows that certain scholars, although there were no adequate legal and institutional possibilities for wider activity, were quite well informed about the current views on the protection of cultural monuments applied in other countries with greater tradition and richer experience.

The same principles were adhered to by architect Pera J. Popović, a chief in the Ministry of Construction, and Miloje M. Vasić, when within a short period, in the course of 1921, they submitted to the Serbian Royal Academy almost identical proposals for "founding a commission to preserve, maintain and study historical and art monuments ..."[4]

It should perhaps be particularly emphasized that there was an evolution in the way of thinking of architect Pera Popović. In the conclusions of

/3/ V. Petković, *Manastir Žiča, Historija*, Beograd 1911, p.1.

/4/ Z. Šipka-Ergelašev, *Pera J. Popović — Život i delatnost*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 16 (1980) pp. 151–202.

his first work on Lazarica, where he listed everything that he had carried out, he specially underlined that he had spared no efforts so that whatever was done would not be different from the old.[5]

The final outcome of their efforts was the founding of the Commission for Maintenance and Restoration of Church and Monastery Buildings, according to a decree issued by the Ministry of Religions on December 24, 1923. The composition of the Commission is well-known. The members were Miloje Vasić, University professor, Chairman, arch. Pera J. Popović, a chief in the Ministry of Construction and honorary professor in the Department of History of Architecture and the "Serbian-Byzantine Style" at the Faculty of Engineering, Vladimir Petković and Vladimir Ćorović, professors of the Belgrade University and Radivoje Josić, assistant professor at the Theological Faculty.[6]

This is where we come to the second point of the report which makes the works on the Church of St. Saviour between the two world wars stand out prominently.

The Commission established guidelines for its work, which are cited here in a shortened form: "in order to preserve the original form and appearance of certain monuments which were changed to a greater or smaller extent in subsequent restorations and alterations, everything that is neither primary nor original could be removed, if this was in conformity with the stability and steadiness of the building. The orig-

/5/ P. Popović, *Zapadno kube crkve Cara Lazara u Kruševcu sa dve neobjavljene slike iz polovine prošlog veka*, Starinar IV (1928) pp. 229–233.

/6/ Z. Šipka-Ergelašev, *op.cit.*, pp. 183ff.

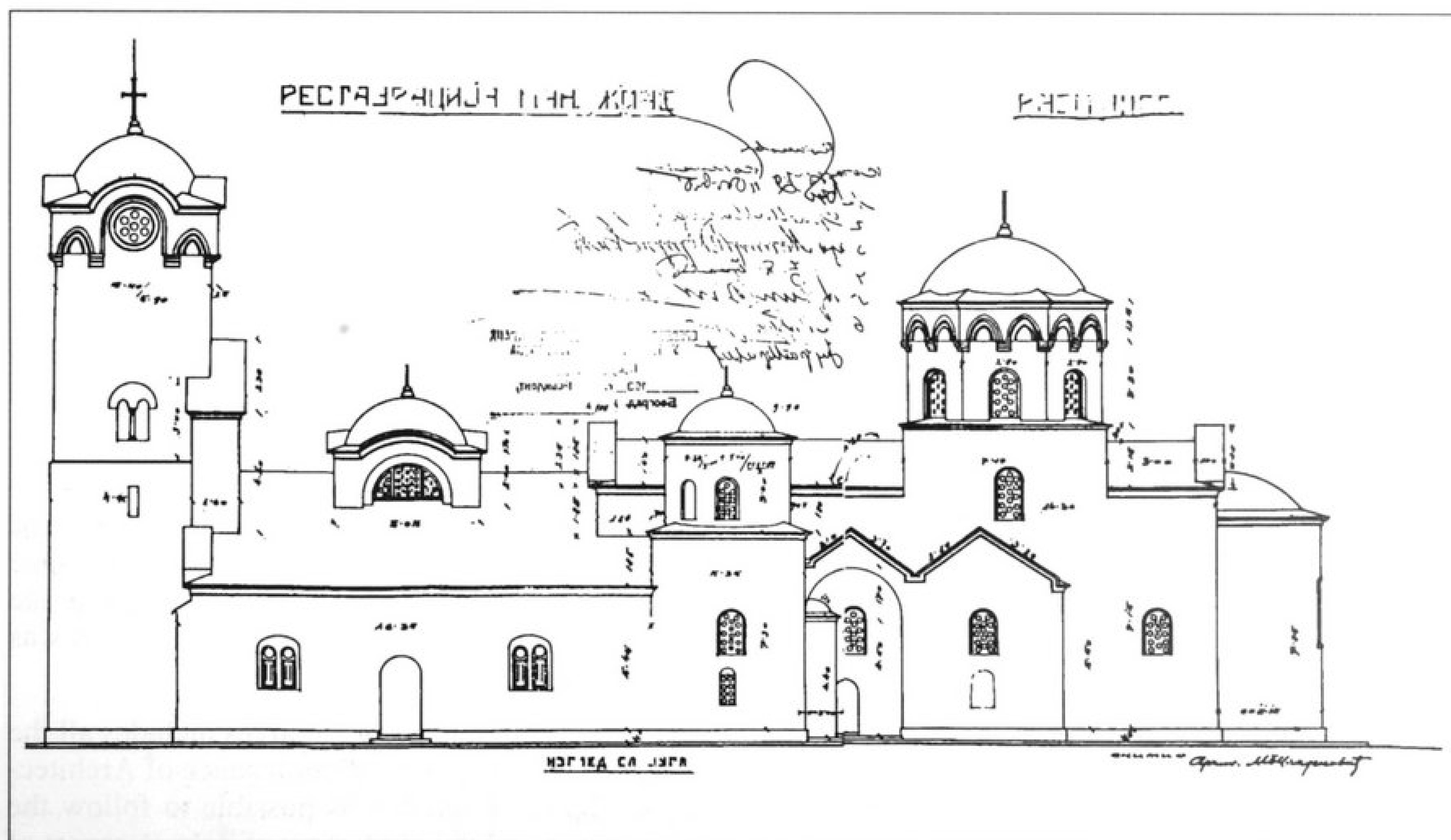


Fig. 2.

Church of the Žiča monastery — hypotetic reconstruction of original forms (south front) by P. Popović

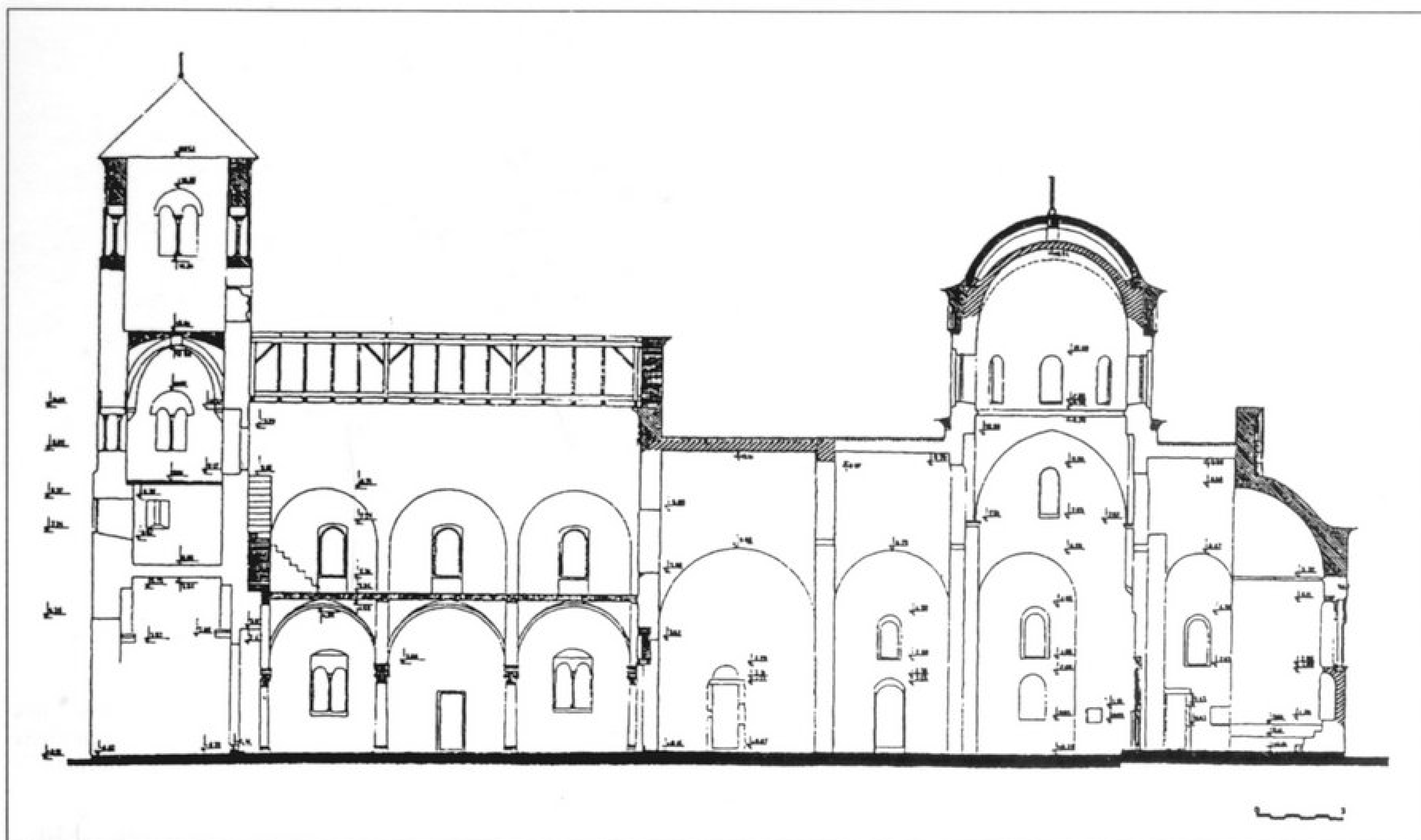


Fig. 3.
Church of the Žiča monastery — restoration drawing by A. Deroko

inal character of the building was not to be changed under any circumstances. (This principle, current in the world of that time, is today replaced by the respect for all the stages in construction.) Before the starting of any technical works on a monument, it had to be examined by a commission, architectural and photographic records had to be made of the ascertained condition of the monument, and if necessary, plaster castings of individual parts of the building were to be made. Along with the records, a detailed technical description of the monument was also a must."

The above-cited method of work coincides to a great extent with the present-day activities regarding cultural monuments. It was applied for the first time precisely on the Church of St. Saviour in Žiča. One of the main reasons why Žiča headed the list for renovation was the unction ceremony of King Aleksandar and Queen Marija, which was about to be performed.

The rich material kept in the Yugoslav State Archives includes all the minutes and reports by the Commission for Maintenance of Architectural Monuments, on the basis of which it is possible to follow the course of works on the church and the Monastery of Žiča. A report of utmost importance is the one dated August 10, 1925, in which the Commission's Chairman, Miloje M. Vasić, presents the stand of the Commission "on the way of restoring Žiča" and emphasizes the assi-

stance provided to this regard by architect Pera J. Popović, a chief in the Ministry of Construction.[7]

A considerable deviation from the clearly defined principles applied by the Commission is the fact that works on the restoration were to be carried out without a previously drafted plan and estimate, in line with the permanent instructions of the Commission, which was at that time, same as it is now, completely unacceptable. Architect Pera J. Popović was appointed as the manager of works, and Mirko Mladenović as supervisory architect, who not only entered all the data into the Construction Register on a daily basis, but also regularly briefed the Commission about the executed works.[8]

The Commission visited the church several times. In 1924 (on May 14), it submitted a report on the current situation and the works which had been carried out during the 19th century. The second time, the Commission met in Žiča after research works had been implemented at the middle of 1925. On the basis of inspection into the performed works, the Commission jointly drafted a programme according to which the work on the restoration of the church was to be continued.[9]

A more extensive text to be published will dwell on the works in detail, while the works treated for this occasion will include only those which were supposed to bring back the original appearance to the church. All the previously walled up openings on the church and the exonarhex were opened, roof coverings were removed from the flat parts of the roof and from the dome, white lime mortar with which the church was plastered in 1855 was broken off, all the frescoes were cleaned, while the walls on which there were neither frescoes nor any other mortar were plastered with lime mortar. The exonarthex was cleared of filled in earth, lateral walls were added, foundation columns were placed, groined vaults were constructed on the basis of the found traces of supports on the western wall of the church and the very exonartex. A new floor was made in the interior, as well as a sidewalk around the church, exonarthex and tower. The tower was also cleared of debris, especially the room below the chapel, the cross-groined vault was renovated, the walls were stabilized and the part with a dome, similar in shape to the central church cupola, was added.

The citing of the performed works on the church in Žiča is considered mostly from the standpoint of whether the executed elements correspond to the former, original forms, or not. The fact that most of the main structural elements were made of reinforced or plain concrete is neither concealed nor specially underlined. The use of concrete as a material for restoration of building forms, however, opened a new stage in the protection of cultural monuments, and this should certainly be particularly emphasized. The Church of St. Saviour was the first structure on which concrete was abundantly applied. All the vaulted forms, which had previously been covered with galvanized tin on wooden structure were removed and replaced by new forms, enabled by concrete to obtain a soft line adjusted to the shape of the calotte. All the restored arches and groined vaults on the exonarthex

/7/ I. Zdravković, Biografija Pere J. Popovića, dopisnog člana, Godišnjak SKA, XXXIII (1924) p. 164.; idem, *Dopuna biografije Pere J. Popovića, dopisnog člana*, Godišnjak SKA, XXXV (1926) pp. 288–289.

/8/ M. Vasić, *Žiča i Lazarica*, Beograd 1928, p. 46.

/9/ Z. Šipka-Ergelašev, *op.cit.*, pp. 183ff.

and in the tower, except in the chapel, were also cast in concrete, instead of stone, such as it had so far always been done. Above the vault of the chapel in the tower walls were clenched with reinforced concrete weights, while the dome of the tower was formed of reinforced concrete. By using concrete, the new restoration was entirely differentiated from the original parts, which was certainly considered rather positive at that time. Although in the thirties concrete became the main construction material for contemporary buildings, its properties, especially when applied for old structures and in conjunction with natural materials, stone and brick, were not sufficiently researched. It is impossible to restore frescoes on a concrete base, the existing frescoes in a room with a lot of concrete elements are ruined by condensation of vapour, while concrete exposed to unfavourable weather conditions for a longer time crumbles and falls off. Different from brick or stone, which can also fall off, but in fragments, concrete pulls a larger mass and the collapses are as a rule considerable, the entire dome, vault, instead of only a part.

Beside the use of concrete on the Church of St. Saviour, it should also be stressed that all the cornices and some parts of the church exposed to humidity were plastered with pure lime mortar, which was also much in use between the two world wars.

The list of applied contemporary materials should be completed by artificial stone which was used for transoms of window openings. Slabs of artificial stone were perforated with round openings which were glazed. The original fragments which were found were, however, made of stucco with panes of stained glass.

The finishing of the facade, that is, its plastering and painting in the colour of "dark cherry", purple or "rosso-romano", which were the different definitions of the colour given by the commentators of these works, caused the amazement of many experts of that time. Research works were, however, carried out thoroughly and on the basis of the remains found on various spots, it was decided to paint boldly the entire structure. Only the application of this loud, garish colour can explain the relatively poor building method, changes in the kind of applied construction materials, as well as the absence of richer ornamental reliefs; all that was substituted for by the general impression of the layout of masses of individual parts of the building. Regarding the method of work, it did not follow the way of former execution, one shape of alfresco painting of large wall surfaces plastered with white, well polished mortar, but the plastering was executed in two layers, the bottom layer was ordinary, while intensive dark red colour was added into the top layer with the thickness of 1.0 cm.[10]

Finally, the most important problem which was being resolved during the works from 1925 to 1928, was the way to represent the exonarthex and the tower, which were built as a whole somewhat later than the church and the parakklesion. In the previous great renovation from the 19th century, the exonarthex was only cleared of the debris, but it was neither repaired nor covered, while the tower got a finish-

/10/ S. Nenadović, *Restauratorski radovi na Žiči za poslednjih sto godina*, Saopštenja Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture NRS I, Beograd 1956, pp. 28–37.

ing in the shape of a smaller baroque dome. It was only later on that the exonartex was covered with a roof on a wooden structure, independent of the walls.

The restoration of the exonarthex and the tower of the church in Žiča, which was carried out in 1928, stands out among the problems as a task which was coped with by almost all the researchers of the Serbian medieval history, but has not been fully resolved to this day. Without enumerating here all those who have presented their views in writing, attention should be especially paid to three parallelly offered reconstructions of the basic architectural forms.

All the authors availed of the same data which were accessible to them at a time when the facades were without mortar and when smaller archaeological works had been executed. The data were the following: parts of the strip-shaped foundation walls in the central area of the exonartex which were not connected with the structure of the remains of the exonartex, as well as larger foundation masses around the walls of the tower and at one place out of the southern wall of the exonartex; remains of arches and vaults which were preserved on the eastern side of the tower and to a small extent on the northern part of the western wall of the exonarthex; grooves on the western facade of the church which served as bearings for accepting the vaults of the exonarthex. On the tower, which consisted of three storeys, only a

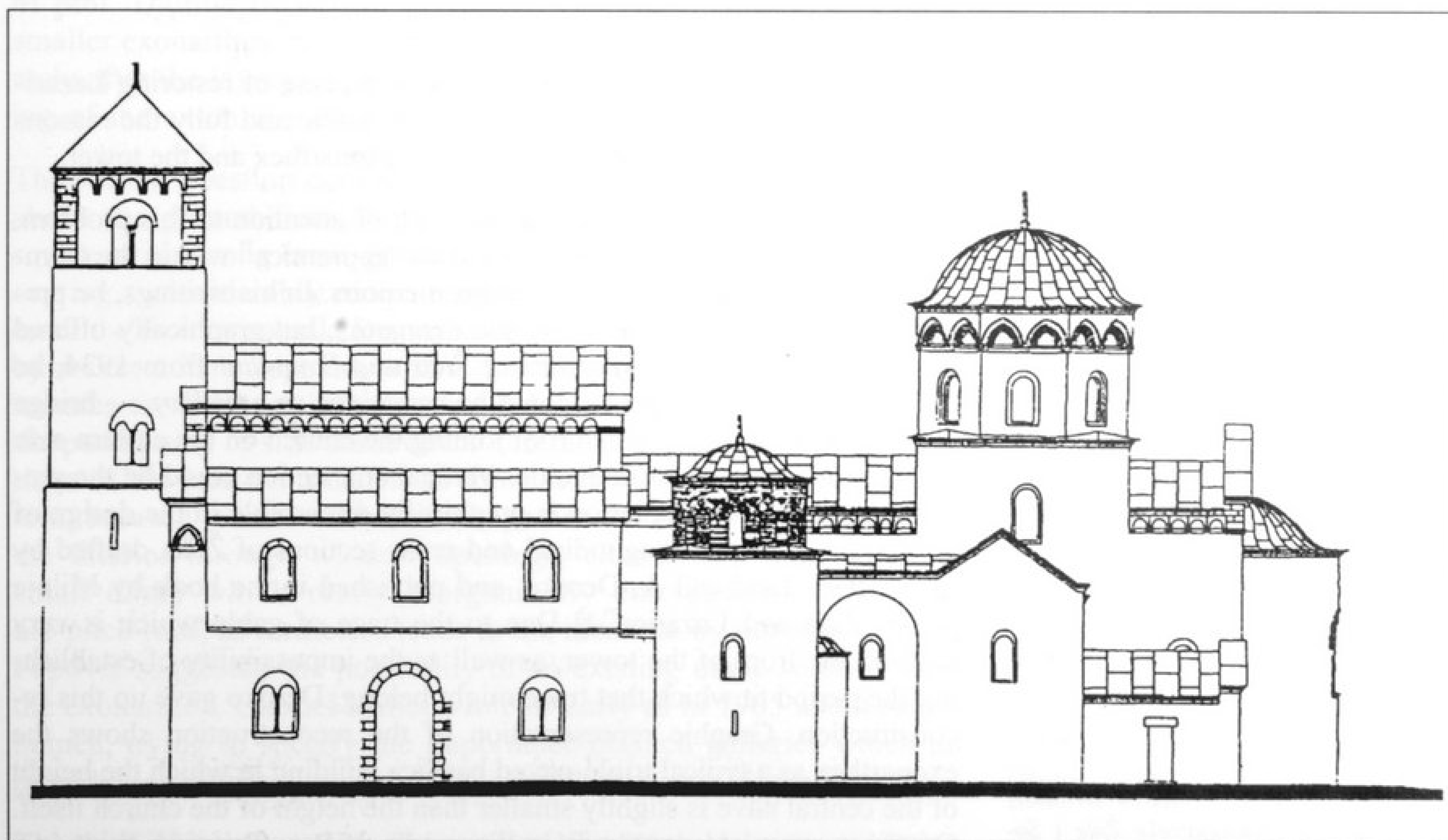


Fig. 4.
Church of the Žiča monastery — hypotetic reconstruction of original forms (longitudinal cross-section) by Dj. Bošković

part somewhat higher than 2.0 m was preserved from the third storey. On the eastern side of the tower from the external side there could be seen the traces of a stone stairway, the traces of a triangular gable and holes in which were supported the wooden beams at the level under the door for entering the chapel in the tower.

Beside these material data, written information pointed to the existence of an exonarthex as a storey construction, while catechumen was as a rule said to be the basic function of the storey.

The restoration which was implemented in 1928 can be considered to be the proposal by architect Pera Popović. Longitudinal walls were levelled, made up to a particular height, corresponding to the ground floor and the roof parapet in the attic. The ground floor was vaulted with cross-shaped vaults in nine spans, with the placing of four independent girders, columns in order to define these spans. Above this strong construction, a gable roof structure was built, with a quadrilateral dome emerging from it. Its supports transfer the loading to the four columns in the ground floor. Along the eastern side of the tower, a brick wall was erected, so that from that side the tower got an attached thicker wall in the shape of a gable. Above the tower, a small dome which can be perceived between the semicircular walls, was built. Small arcades below the roof imitate in style, somewhat more simplified, the strong arcades of the central dome. In the axes of semicircular wall endings. stone rosettes with perforated round panes were placed (Fig. 1, 2).

In contrast to the explanation he offered in the case of restoring Lazarica, architect Pera Popović did not justify in public and fully the reasons which made him present in such a way the exonarthex and the tower.

Architect Aleksandar Deroko devoted a lot of attention to this problem, of which he was informed while being an "apprentice" within the Commission, as he himself described in his memoirs. In his writings, he presented two possible solutions for the exonartex, but graphically offered only one. In his text *Exonarthex of Žiča and Sopoćani* from 1924, he had an idea that catechumen could be conceived as a gallery — bridge — with wooden double-pitch roof joining the church on the eastern side and the tower on the western side. Vertical connection could be the wooden stairway.[11] This solution is graphically discernible in the design of the ground plan, the longitudinal and cross sections of Žiča, drafted by architect Z. Tatić and A. Deroko, and published in the book by Miloje Vasić "Žiča and Lazarica".[12] Due to the trace of gable which is very high on the front of the tower, as well as the impossibility of establishing the period to which that trace might belong, Deroko gave up this reconstruction. Graphic representation of the reconstruction shows the exonarthex as a typical triple-naved basilica building in which the height of the central nave is slightly smaller than the height of the church itself. On the western side, same as in the works of Pera Popović, there is a thick wall which hides in its interior a stairway for the chapel of the tower and which ends by a triangular gable whose trace could be seen on the bared wall of the tower. The drawing also presents the renovation of

/11/ A. Deroko, *Eksonarteks Žiče i Sopoćana*, Pokret I, 15 (1924) pp. 244–245.

/12/ M. Vasić, *Žiča i Lazarica, Studije iz srpske umetnosti srednjeg veka*, Beograd 1928.

the banister, the portico whose trace could also be seen on the western wall of the tower, and which was not implemented by Popović. Observed in longitudinal direction, this reconstruction takes into account the coordinated relations between the heights of individual parts although no detailed justification of the very structure was given (Fig. 3).

In recent works, the starting point is most often the analysis of the ground plan and reconstruction of the appearance proposed by architect Djurdje Bosković.[13] His variant of the triple-naved basilica is considerably larger in volume than the one proposed by architect Deroko, so it is higher than the church itself. The answer to the questions asked by himself, which regard the structural problems arising in case of such a proposal, is negative, that is, he personally considers that the proposed structural solution is statically unjustified. However, on the basis of the saved traces, he cannot imagine the structure differently. This is, namely, a solution for which the struts bearing the arcades of side walls in the central nave on the upper storey are placed eccentrically in relation to the columns in the ground floor (Fig. 4).

If all the three offered solutions are analyzed, the questions that could be asked would include, among others, those regarding exclusively the logic of construction. The first question is related to the remains of the foundations for which it has not been ascertained whether they belonged to the older building or, according to the opinion of prof. Djurdje Bošković, they could represent the beginning of a smaller exonarthex, the construction of which was given up immediately after the laying of the foundations, in order to pass to the building of the external parvis in today's scope.

The second question concerns the size and the shape of the structure above the ground floor. Nine spans, inscribed in an almost perfect square, with strong cross-groined vaults indicate the possibility of accepting a considerably more complex structure than the ones offered in all the three proposals for reconstruction. In that regard, the proposal by architect Pera Popović, with a quadrilateral dome whose supports transfer the loading to the central columns, makes more sense than the positioning of side walls of the central nave out of the main directions of the loading transfer. In some later texts wrongly called lantern, because it suits neither its shape nor the possibility of lighting, the interior through window openings, closed with transoms, this small dome which really inorganically emerges from the double-pitch roof, nevertheless leads to the idea that by inserting it, Pera Popović suggested the possibility of an existing dome solution over the exonarthex. Gabriel Millet wrote as early as in 1905 about catechumen, trying to specify the importance of such galleries which he regarded as essential elements of a basilica with a dome.[14]

The third question regards the remains of a stone stairway occurring only at the height of the storey level. The logic of construction, especially medieval, always tends to ease the structure, so that the order of the applied materials, with a wooden stairway from the ground flo-

/13/ Dj. Bošković, *Problem srpske srednjovekovne arhitekture, Pitanje narteksa i eksonarteksa, Skica za jedno istraživanje*, Srpski književni glasnik, 1. maj 1934, pp. 3–4.; idem, *Note sur les analogies entre l'architecture serbe et l'architecture bulgare au Moyen-Age. Le problem du cloche au-dessus du nartex dans l'architecture des Balkans*, Actes du IV[e] Congres international des études byzantines, Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare 10 (Sofia 1936); idem, *Osnovi srednjovekovne arhitekture*, Beograd 1947; M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Beograd 1969.

/14/ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l' Evangile aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siécles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1916.

or to the storey, and then the stone stairs up to the chapel, requires an additional analysis.

The exonartex, as it can be seen today, is a result of the reconstruction design made by dr Milka Čanak-Medić (Fig. 2, 4).

Concluding remarks

Precious experience gained during the works in Žiča certainly contributed to the promotion of principles of protection, while it is especially interesting to compare them with somewhat later works on other important buildings which were, by concurrence of events, explained in much more detail in various publications.[15]

The earnestness with which the works on the church in the Monastery of Žiča were carried out in the period from 1925 to 1935 differs a lot from the views applied in later works, in 1938. The tendency to enrich the church building with decorative elements resulted in the destruction of several original elements, portals and window frames, which were replaced by forms not suiting the original style features.[16] The desire concerning not only churches but also other buildings, that elements imitating the Serbian-Byzantine medieval forms appear on the Church of St. Saviour in Žiča, was the reflection of the current attitudes of ecclesiastical dignitaries and a group of architects supporting the same objectives.

/15/ General informations about protection of building heritage in Serbia in S. Nenadović, *Zaštita graditeljskog nasleđa*, Poslediplomske studije iz zaštite, revitalizacije i proučavanja graditeljskog nasleđa, Arhitektonski fakultet, Beograd 1980.

/16/ S. Nenadović, *op. cit.*, 33, 34.

Нађа КУРТОВИЋ-ФОЛИЋ

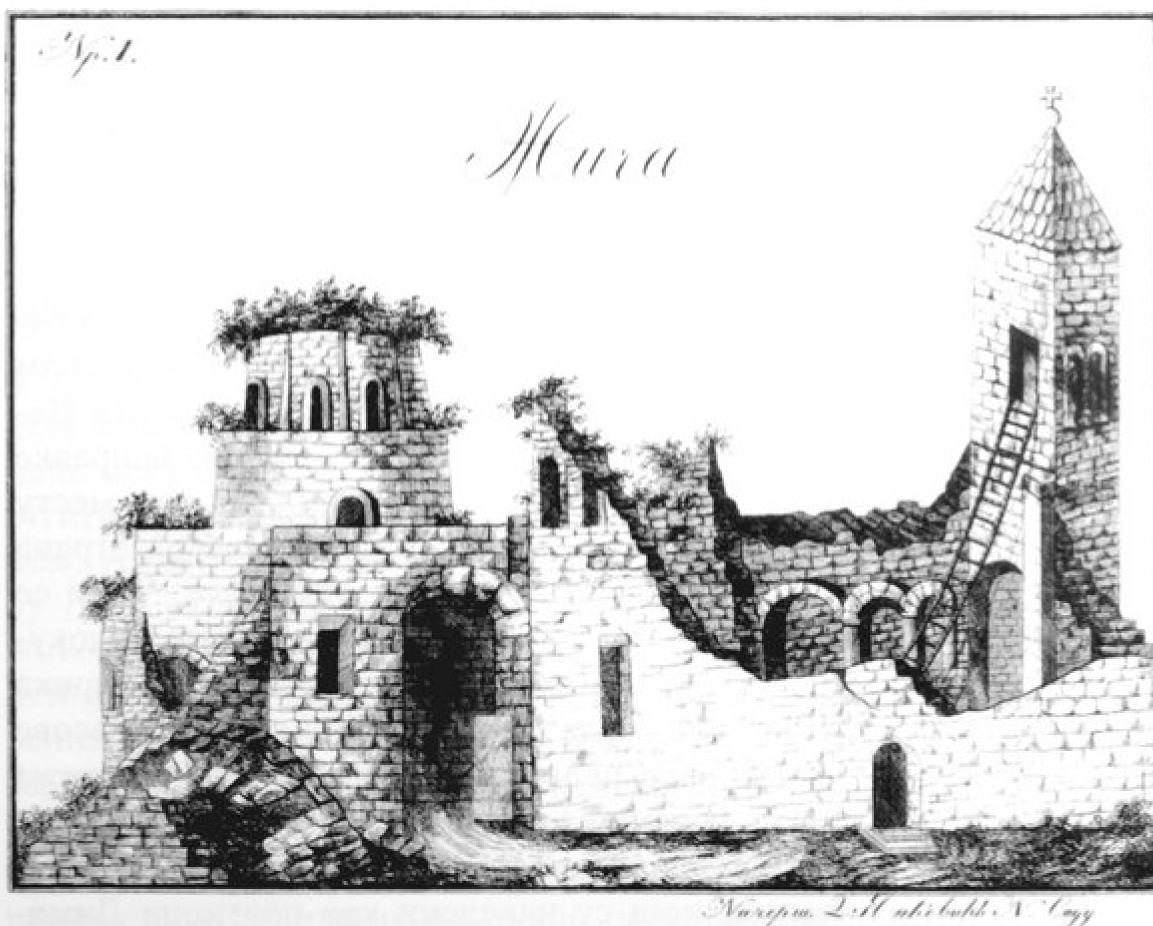
РАДОВИ НА СПАСОВОЈ ЦРКВИ У ЖИЧИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Рад на Спасовој цркви у Жичи од 1925. године до Другог светског рата заслужује да се још једном осветли. Без намере да се критички анализирају тадашњи поступци, издваја се неколико тема које активност у Жичи чине значајном за историју заштите споменика културе у Србији. То су: 1. проученост саме грађевине, њене историје, архитектуре и живописа, која је била знатно продубљенија него у случају неких других значајних цркава, 2. метод рада који се у великој мери подудара са данашњим облицима рада на споменицима културе, 3. већина главних конструктивних елемената је била изведена од армираног или обичног бетона, а обилно су коришћени вештачки камен и цементни малтер, и 4. предложена је рестаурација нартекса, највероватније архитекте Пере Ј. Поповића, која је била предмет дугогодишњих дискусија аутора који су се посебно бавили овим питањем.

Миланка ТОДИЋ

ЖИЧА — МОТИВ ЛИКОВНИХ ПРЕДСТАВА, ФОТОГРАФИЈА И РАЗГЛЕДНИЦА

Манастир Жича, у средњем веку велика и репрезентативна целина, током минулих векова доживео је многобројна разарања, преправке и обнове, о којима нису увек сачувани визуелни записи и сведочанства. Први познати цртеж цркве Вазнесења — Св. Спаса објављен је у Летопису Матице српске 1828. године у Будиму.[1] Цртеж је предлист и илустрација путописа Димитрија Давидовића под насловом „Жича, манастир у Серби зидан између 1190. и 1224. год.“, а то све заједно са текстом манастирске повеље чини један тематски блок посвећен Жичи у тринаестом броју Летописа.[2] Цртеж рушевина Спасове цркве пренет је на бакарну плочу и отиснут као бакрорез, што је уобичајена пракса штампања илустрација и вињета у српским књигама и часописима прве половине XIX века. Сигниран је у доњем десном углу:

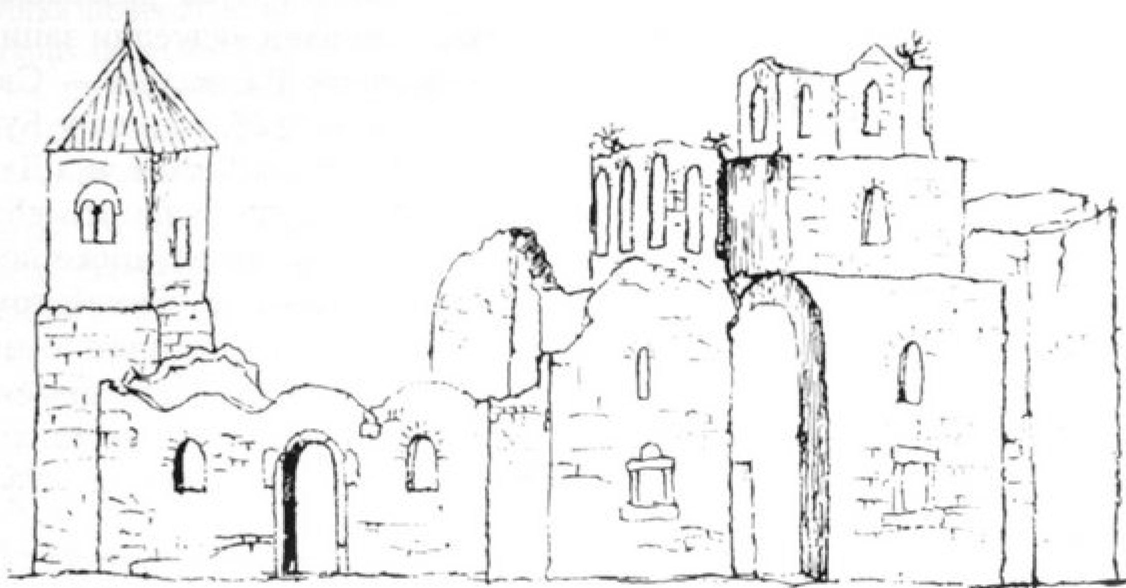


Слика 1.
Димитрије Јанковић, Жича, 1822–1828 (Народни музеј Краљево)

/1/ Летопис Матице српске, ч. 13, Будим 1828.

/2/ Исто, 9–22.

„Начерт. Д. Јанковић у Н. Саду", у горњем левом углу на цртежу је нумерација, а у горњем слободном пољу назив „Жича". У сигнатури није наведена година настанка као ни резач плоче, а хартија предлиста са цртежом димензија 16,1 × 20,8 cm не разликује се по квалитету од хартије на којој је штампан читав број Летописа. Дакле, аутор цртежа, Д. Јанковић, не наводећи годину настанка у сигнатури, оставља могућност да је он настао 1822. године, али и 1828 — када је објављен Летопис. Наиме, прва година се помиње у уводу Давидовићевог путописа где се, између осталог, каже да је он 1822, као „секретар српског кнеза", био у Жичи. У Народном музеју у Краљеву чува се оригинал Јанковићевог цртежа рађен тушем и пером, поклон Љ. Дурковића-Јакшића, али и он носи сигнатуру идентичну оној објављеној на бакрорезу. Наравно, бакрорез Жиче верно у димензијама и свим осталим појединостима преноси цртеж Д. Јанковића из Народног музеја, али на оригиналном цртежу су видљиве исправке на бифори манастирске куле, због којих је папир на том месту поцепан. На Јанковићевом цртежу приказана је северна страна цркве порушеног крова и зидова спољашње припрате. Чини се да је аутор тачно забележио затечено стање на терену, а документарност његовог дела потврдиће и цртеж Јанка Шафарика који је настао 1846. године, мада доноси јужну страну Спасове цркве. Међутим, остају неке недоумице око најранијег цртежа Жиче — најпре, име Д. Јанковића, аутора цртежа, не помиње се заједно са Јанком Михаиловићем Молером и Јованом Петровићем, ковачем из Земуна, који су наведени као пратиоци Димитрија Давидовића на путу у Жичу.[3] Збуњује и инсистирање аутора цртежа на исцртавању правоугаоно обликованих камених блокова који се прецизно слажу у редове градећи зидове Жиче,



Слика 2.

Јанко Шафарик, Сӣасова црква, 1846 (Архив Србије, Београд)

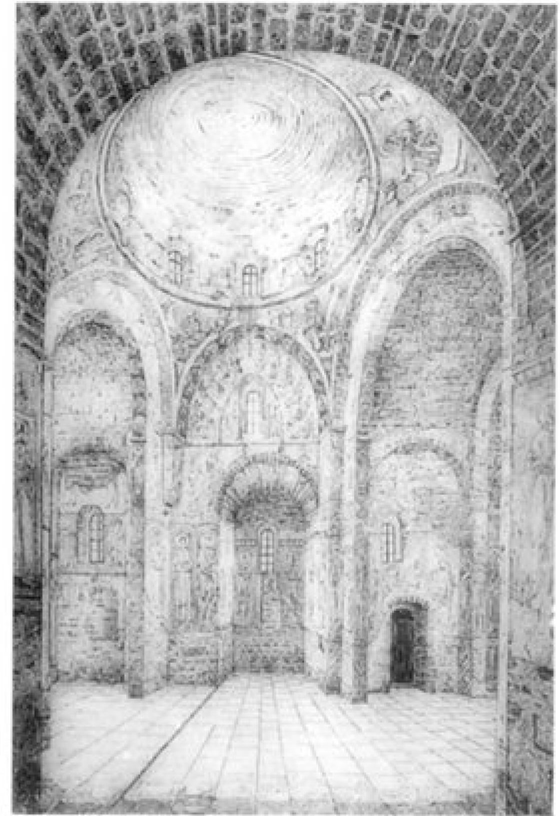
/3/ Љ. Стојановић, *Сӣари срӣски зайиси и наӣйиси,* Београд 1903, бр. 4021, 4022; Б. Вујовић, *Умеӣносӣ обновљене Србије 1791–1848,* Београд 1986, 248.

јер Спасова црква није имала камену оплату — била је малтерисана, а испод малтера њени зидови су грађени без неког посебног реда и од камена и од опеке. Дакле, може се претпоставити да сам Јанковић и није био у Жичи — његов цртеж је могао настати према скици са терена коју је на захтев уредништва требало прилагодити за објављивање у бакрорезу.[4] Осим овог цртежа, у српској уметности XIX века мало је познатих радова Димитрија Јанковића — учествовао је у сликању Успенске цркве у Новом Саду 1769. и позлатио је крст у истој цркви.[5] Касније, декорацију на једној дарохранилници у Русинској цркви у Новом Саду из 1840. године, опет, потписује извесни Јанковић, али чини се да је иницијал његовог имена В, а не Д.[6] Дакле, аутор најранијег цртежа Жиче, иако потписан, још увек је непознат српској историји уметности, а сам цртеж је настао између 1822. и 1828. године.[7]

Године 1846. Јанко Шафарик је у Известију Попечитељству просвештенија приложио и цртеж Спасове цркве у Жичи, који доноси неке нове информације о њеној архитектури.[8] Како овај цртеж представља цркву са јужне стране, на њему је остао забележен тамбур јужног параклиса са јасно обележеним распоредом ниша, а то је био драгоцен податак приликом каснијих радова на обнови овог дела грађевине.[9] Поред несумњивих документарних вредности, Шафариков цртеж не доноси посебне уметничке интервенције, али он слободним скицирањем указује на неправилну и наизменичну употребу цигала и камена у грађењу зидних маса Спасове цркве. Када овај цртеж упоредимо са нешто ранијим цртежом Д. Јанковића, јасно је видљива основна разлика међу њима: код Шафарика то је скица са терена, а код Јанковића то је педантно исцртаван приказ камене грађевине.

Боравећи 1860. године у Србији, Феликс Каниц је посетио Жичу и објавио неколико цртежа, од којих је најзанимљивији општи изглед цркве са југозапада, где се види степен изведених радова приликом велике обнове која је започела 1856. под надзором епископа Јоаникија Нешковића.[10]

У оквиру програма снимања средњовековних споменика Српског ученог друштва из 1870. године манастир Жича је добио водеће место. Наиме, први систематски рад на истраживању и заштити средњовековне уметности требало је да отпочне са Жичом. Архитекти Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић су 1871. отпочели вишегодишњи рад на снимању архитектуре и живописа Спасове цркве, који је са прекидима трајао читаву деценију. Током њиховог озбиљног и систематског рада настао је велики број акварела и цртежа архитектуре, пластике и живописа, од којих су данас сачувана педесет и два, а посебно су драгоцени архитектонски планови и пресеци, поред цртежа фрагмената пластике. Нарочиту пажњу првих истраживача наших старина привлачили су орнаменти, а као посебно лепе и „тачно изведене" сматрали су оне из Жиче, па је отуда у њиховој заоставштини и данас велики број акварела са сликаним орнаментима.[11] Иако Валтровић и Милутиновић нису доживели публиковање сво-



Слика 3.
Михаило Валтровић, Жича, унутрашњост цркве, 1884 (Историјски музеј Србије, Београд)

/4/ Р. Станић сматра да цртеж припада Јанку Молеру а, „навођење Д. Јанковића као аутора овог 'начрта' могло је да уследи или грешком или, пак, тако што је, евентуално, Димитрије Јанковић, уколико је био жив, обрадио и припремио Молеров цртеж за штампу, па је из тих разлога потписан. Верујемо да се првој могућности може поклонити већа пажња", Р. Станић, *Конзерваторске белешке. Потпис Јанка Михаиловића Молера у Жичи,* Зборник радова Народног музеја у Чачку (Чачак 1974) 8.

/5/ M. Kolarić, *Dimitrije Janković,* Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb 1964, 60.

/6/ Податак су ми саопштили кустоси Галерије Матице српске. Најлепше им захваљујем на помоћи у потрази за делима Д. Јанковића.

/7/ Познато је да је Јанко Шафарик добио од Димитрија Давидовића „натпис Манастира Жиче који је Јанко копирао", али се у том писму из 1832. године не помиње цртеж манастира од истог аутора — Б. Вујовић, *нав. дело,* 248; Р. Станић, *нав дело,* 7. Шафарику је, такође, пре поласка на пут био познат и бакрорез Д. Јанковића, јер је објављен 1828. године, па он, да не би понављао познати изглед, доноси цртеж супротне стране манастирске цркве.



Слика 4.
Ђорђе Крстић, Унутрашњост манастира Жиче, 1881–1883 (Народни музеј, Београд)

јих цртежа, они су настојали да објаве макар неке од својих драгоцених резултата са теренских истраживања. Тако је један табло са цртежима: Градца, Јежевице, Благовештења, Ваведења, Жиче, Руденице и Каленића, заједно са пратећим текстом, Валтровић објавио у Бечу 1878. године као књигу „О Продромос“, а исти клише таблоа је употребљен за илустрацију његовог текста „Старе српске црквене грађевине“ у Српским илустрованим новинама из 1881.[12] Да је велика одговорност и висока свест о значају посла који обављају на терену красила Валтровића и Милутиновића сведочи један занимљив податак који се односи на Жичу. Црквене власти су посебно инсистирале на темељној обнови Жиче, која је успешно отпочела још 1856. године, а седамдесетих година су се спремале да поруше манастирску кулу, јер јој је, према њиховом мишљењу, претила опасност обрушавања. Валтровић је преко Српског ученог друштва 1874. године дао стручно мишљење о стању у којем се налази кула и тако је спречио непотребан „рестаураторски подухват“.[13] Мада није сачуван оригинал Валтровићевог цртежа основе и претпостављеног изгледа Спасове цркве, објављен у књизи „О Продромос“ 1878. и у Српским илустрованим новинама, он је послужио каснијим истраживачима као добар путоказ у трагањима за првобитним изгледом цркве, јер је тачно претпоставио изглед олтарског простора, мада је била нетачна претпоставка да су под заједничким једноводним кровом били прочеље трансепта и трем.[14]

У раду на снимању средњовековних споменика под руководством Српског ученог друштва, осим Валтровића и Милутиновића, крајем XIX века учествовали су и многи сликари, а сачувана ликовна дела о Жичи припадају Ђорђу Крстићу и Владиславу Тителбаху. Почетком осамдесетих година, у току припрема за крунисање краља Милана Обреновића, Жича је као место крунисања српских краљева, разумљиво, била предмет широког интересовања. Ђорђе Крстић је боравио у Жичи у неколико наврата током 1881–1883. године, јер је и сам настојао да упозна сликарство наших средњовековних манастира. Тада су настале две његове слике — уља на платну под називима „Манастир Жича“ и „Унутрашњост манастира Жиче“, која се данас чувају у Народном музеју у Београду.[15] „Унутрашњост манастира Жиче“ је рад уметника пуне зрелости, који, радећи ван атељеа, пажљиво посматра свој мотив да би тачно пренео пропорције и односе маса, али посебна лепота овог Крстићевог ентеријера је његова студија светлости под којом се меко разливају оштре контуре грађевине.

Владислав Тителбах је обилазећи српске манастире са собом носио и фотографски апарат, јер је сматрао да фотографска слика може послужити уметнику као корисно помагало у савладавању представљања света. Чини се да су оба позната његова акварела, као и цртеж Спасове цркве објављен у Карићевој *Србији,* имала за предложак фотографију, јер је сама грађевина врло детаљно исцртана, са јасно наглашеним контрастима светло-тамног.[16] Тителбахове акварелe Спасове цркве из Галерије Матице српске[17]

/8/ Архив Србије, МПс, 1846, I, 85; V, 4; VI, 9.

/9/ С. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи за последњих сто година,* Саопштења I (Београд 1956) 28–37; М. Чанак Медић, *Архитектура жичке Спасове цркве и Радослављеве припрате,* Саопштења XXIV (Београд 1992) 12.

/10/ Ф. Каниц, *Србија — земља и становништво,* 2, Београд 1985, 13.

/11/ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина,* Излози Српског ученог друштва, Галерија САНУ (Београд 1978) кат. 26–32, 57–62, 70, 71, 240–276.

/12/ М. Валтровић, *Старе српске црквене грађевине,* Српске илустроване новине, књ. 1 св. 2 (Нови Сад 1881) 25.

/13/ С. Богдановић, *нав. дело,* 32–33, нап. 94.

/14/ М. Чанак Медић, *нав. дело,* 7–29.

/15/ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века,* Каталог збирке Народног музеја — Београд (Београд 1987) бр. кат. 636 и 643.

/16/ В. Карић, *Србија, опис земље, народа и државе,* Београд 1887, 716. Владислав Тителбах је још један цртеж манастира Жиче, поглед са источне стране, направљен по фотографији, објавио као литографију на „Дипломи удружења

и Етнографског музеја,[18] где се налази и неколико акварела орнамената и живописа,[19] одликује одређена документарност, али у сликању предела око цркве аутор је произвољно додавао брежуљке градећи планове у слици. Отуда, мада он 1889. на акварелу из Галерије Матице српске врло детаљно слика манастирски комплекс, не може се, без одређених резерви, прихватити ово дело као поуздан извор за његову реконструкцију. Миропомазање краља Александра Обреновића у Жичи 1889. године било је повод да Адолф Милер излије плакету која на реверсној страни носи представу Спасове цркве у плитком рељефу.[20]

Фотографије Жиче се од краја XIX века редовно објављују самостално, у Искри, бр. 10. из 1889, Новој Искри, бр. 6, 1902, као и уз текстове посвећене овом споменику, почев од монографског рада Владимира Петковића публикованог у Старинару 1906/7. године.[21] Међу фотографијама Спасове цркве снимљеним у првој половини XX века свакако су најзанимљивије оне које је 1925. године урадио Александар Хофман, фотограф из Краљева.[22] И други фотографи, међу којима су Радивој Симоновић[23] и фотографи–издавачи разгледница, као и аматери који су посетили Жичу тридесетих година, оставили су драгоцене визуелне документе.[24] Све су оне настале у време обимне реконструкције која је трајала од 1925. до 1935. године, па отуда својим високим документарним и техничким квалитетима доносе веома корисне информације о материјалу и конструкцији цркве, као и о рестаураторским захватима предузетим у прошлости. Овој групи фотографија, по својим документарним одликама, блиске су и фотографије Ђурђа Бошковића снимљене 1935, приликом једне од његових раних посета Жичи.[25] Исте године је краљевачки умет-



Слика 5.
Владислав Тителбах, Жича, 1887 (В. Карић, Србија, опис земље, народа и државе, Београд 1887, 716)



Слика 6.
Владислав Тителбах, Жича, 1889 (Галерија Матице српске, Нови Сад)

свештенства монашког реда“, 1894, Архив САНУ, Заоставштина Ф. Каница, инв. бр. 7901/II–601, в. Н. Цар, *Документарне вредности ликовних представа Студенице,* Благо манастира Студенице, Галерија САНУ (Београд 1988) 291; М. Тодић, *Илустрације и фотографије 1689–1924,* Благо манастира Студенице, 311.

/17/ В. Тителбах, *Жича,* Галерија Матице српске, Нови Сад, инв. бр. 2851.

/18/ Исти, *Манастир Жича,* Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 323.

/19/ Исти, *Орнамент са ногавице на фресци у манастиру Жичи,* Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 347; исти, *Цар Урош V,* инв. бр. 331.

/20/ Н. Тодоровић, *Југословенске и иностране медаље,* Народни музеј, Београд 1964, кат. 52.

/21/ В. Петковић, *Жича,* Старинар 2 (Београд 1906. и 1907) 141–187 и 116–148, као и у Старинару 1 (Београд 1909) 27–106, објављен је велики број цртежа, фотографија и копија фресака манастира Жиче.

/22/ Оригиналне фотографије А. Хофмана чувају се у заоставштини Ђурђа Бошковића у Археолошком институту



Слика 7.
Александар Хофман, Жича, 1925 (Колекција Михаила Јуришића, Београд)

ник Владислав Маржик направио оловком на папиру једноставан цртеж манастирског комплекса.[26]

Крстасти свод у жичкој капели подстакао је Александра Дерока да у својим размишљањима о рестаурацији цркве направи још 1925. цртеж који ће јасније, можда, од ситуације на терену показати ову занимљиву конструкцију.[27]

Спасова црква се од двадесетих година овога века појављује и као мотив штампаних разгледница, а њени издавачи и фотографи су Срета Јаковљевић-Берлинац, Миленко Митровић, Светозар Живковић, Милован Никетић, Чедомир М. Милошевић и други. Познати фотографски атеље из Врњачке Бање — Крчмаревић, масовно је израђивао фотографије манастира Жиче, а оне су тридесетих година овога века сакупљане као сувенири са пута у Врњце.[28]

Пре бомбардовања Жичу је насликао Милош Голубовић 1941. године; дело се чува у Народном музеју у Београду.[29] А после Другог светског рата, када се још једном приступило њеној обнови, међу конзерваторима су били и уметници. Међу првима је био Светислав Страла који је већ пре рата направио импозантну збирку акварела са орнаментима из српских средњовековних манастира. Акварели манастира Жиче из 1946. године представљају поглед на порушене остатке грађевине, а годину дана касније на Стралином акварелу видљиве су скеле постављене у ентеријеру Спасове цркве.[30] Савремени сликари, педесетих година Живан Вулић, а затим, седамдесетих, Милић Станковић[31] и други, продужавали су — сликајући Жичу — ону имагинарну нит између старе и нове српске уметности.

САНУ, у Народном музеју у Краљеву и у приватној колекцији у Београду.

/23/ Радивој Симоновић, *Жича,* Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 19052.

/24/ Највећи број фотографија и разгледница манастира Жиче насталих у периоду између два светска рата чува се у Збирци разгледница и фотографија у Народном музеју у Краљеву; најлепше захваљујем кустосима ове установе на благонаклоној и срдачној сарадњи.

/25/ На заоставштину Ђ. Бошковића, из Археолошког института САНУ у Београду, љубазно ми је указала др Милка Чанак Медић.

/26/ В. Маржик, *Манастир Жича,* 1935, Народни музеј, Краљево; М. Михаиловић, *Сликар Владислав Маржик 1896–1981,* Наша прошлост, Зборник радова Народног музеја и Историјског архива у Краљеву 2 (Краљево 1987) 147–162.

/27/ М. Васић, *Жича и Лазарица,* Београд 1928, 48; оригинални цртеж није сачуван.

/28/ Збирка разгледница и фотографија, Народни музеј, Краљево.

/29/ М. Голубовић, *Манастир Жича,* 1941, Народни музеј, Београд, инв. бр. 2303.

/30/ С. Страла, *Манастир Жича,* акварели из 1946. и 1947. године — чувају се у породици Страла-Трпковић; овој породици, Михаилу Јуришићу, као и др Милки Чанак Медић, дугујем велику захвалност на драгоценој помоћи при прикупљању ликовног и документарног материјала о манастиру Жичи.

/31/ Ж. Вулић, *Ентеријер цркве манастира Жиче,* 1952, Народни музеј, Краљево, инв. бр. 96; Милић Станковић, *Црвена госпођа Жича,* 1970, Народни музеј, Краљево, инв. бр. 490.

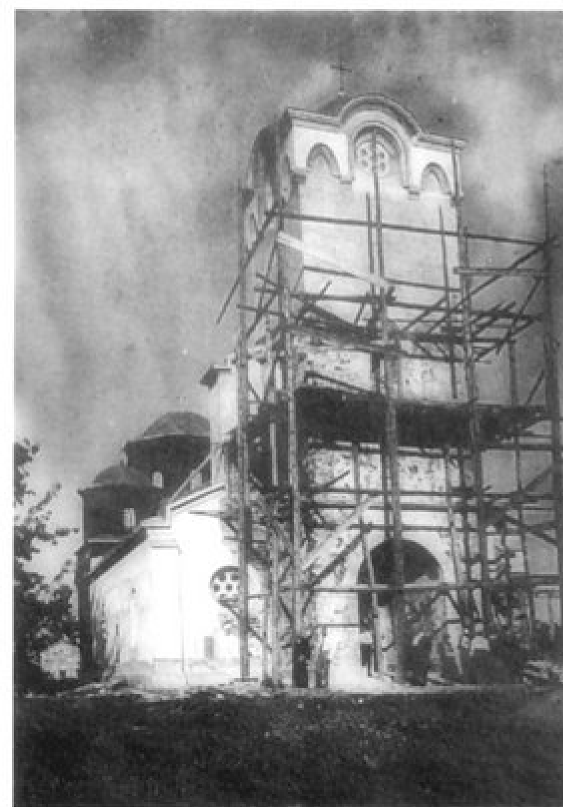
Milanka TODIĆ

ŽIČA – A MOTIF ON WORKS OF ART, PHOTOGRAPHS AND POST-CARDS

The first known drawing of the Church of the Ascension – the Holy Saviour, appeared in the journal *Letopis Matice Srpske,* issued in Budim in 1828. It is a copperplate engraving faithfully echoing the dimensions, as well as other details, of the original drawing of D. Janković, treasured in the National Museum in Kraljevo. The author appears to have correctly registered the condition on the terrain. The documentary quality of his work was confirmed by a drawing of Janko Šafarik made in 1846, although depicting the southern, instead of the northern, side of the Church of the Holy Saviour. However, some dillemas concerning the earliest drawing of Žiča still remain – firstly, D. Janković, the author of the drawing, was not mentioned as a member of Dimitrije Davidović's entourage on his journey to Žiča in 1822. The author's insistance on producing an accurate representation of rectangular stone blocks arranged in rows making up the walls of Žiča is also confusing, for the Church of the Holy Saviour was not faced with stone – it was plastered, and beneath the plaster the walls were built of stone and brick without any particular order, which is visible on Šafarik's sketch made in the field.

Staying in Serbia in 1860, Felix Kanitz paid a visit to Žiča and published several drawings, of which the most interesting is a general view of the church from south-west, showing to which extent construction works progressed in major restoration that began in 1856 under the surveilance of Bishop Joanikije Nešković.

In the project of producing a register of medieval monuments initiated by the Serbian Learned Society in 1870, a major role was given to the Monastery of Žiča. In 1871, Mihailo Valtrović and Dragutin Milutinović, architects, commenced a long work on registering architectural elements and fresco-paintings in the Church of the Holy Saviour, that was to last, with interruptions, for an entire decade. In the course of this serious and systematic effort, they produced a large number of water-colours and drawings of architectural elements, sculptural decoration and frescoes, of which architectural plans and vertical sectons are of great value at present time. At the end of the 19th century, many painters were engaged in the project of registering medieval monuments, and the surviving representations of Žiča are the creations of Djordje Krstić and Vladislav Titelbah. "The Interior of the Žiča Monastery", the work of Djordje Krstić from 1881/83, was produced by an artist at the peak of his creativity, who, working outside the studio, carefully observed his motif in order to catch the exact proportions and the balance of masses. On his visits to Serbian monasteries, Vladislav Titelbah carried a camera with him, because he held the view that a photograph could be of use to artists as an aid in mastering the skill of representing the world. His watercolours that we know of, as well as the drawing of the Church of the Holy Saviour published in Karić's Serbia, seem to have been made after a photograph.



Слика 8.

Александар Хофман, Жича, 1925 (Колекција Михаила Јуришића, Београд)

On the occasion of King Aleksandar Obrenović's anointing in Žiča in 1889, Adolf Müller cast a medallion bearing the representation of the Church of the Holy Saviour.

From the end of the 19th century, individual photographs of Žiča appeared in *Iskra* & 10 from 1889, *Nova Iskra* & 6 from 1902, as well as in the accompaniment of texts devoted to this monument, starting from Vladimir Petković's monograph published in *Starinar* in 1906/7. Among the photographs of the Church of the Holy Saviour taken in the first half of the 20th century, the most interesting are those from 1925 made by Aleksandar Hofman, a photographer from Kraljevo. Other photographers, such as Radivoj Simonović, photographers–publishers of post-cards, and amateurs who paid a visit to Žiča in the 1930ies, have also left valuable visual documents. All of them were taken at the time of extensive reconstruction lasting from 1925 to 1935, so that their high documentary and technical qualities provide very useful information about building material, the construction of the church, as well as restoration works undertaken in the past. As regards documentary quality, the photographs taken by Djurdje Bošković in 1935 on one of his previous visits to Žiča are very close to the abovementioned group of photos. In the same year, Vladislav Maržik, the artist from Kraljevo, produced a simple pencil drawing of the monastic complex of Žiča.

In the 1920ies, the Church of the Holy Saviour appeared on printed post cards photographed and published by Sreta Jakovljević-Berlinac, Milenko Mitrović, Svetozar Živković, Milovan Niketić, Čedomir M. Milošević, and so on. Miloš Golubović painted Žiča before bombardment in 1941. After the Second World War, when the monastery was restored again, artists were also included in the team of conservators. A most prominent among them was Svetislav Strala, whose water-colours of Žiča from 1946 depict a view of the remains of the structure, and those of a year later the scaffolds in the interior of the Church of the Holy Saviour. By painting Žiča, modern artists in the fifties, such as Živan Vulić, and those in the 70ies including Milić Stanković and many others, continued an imaginary thread linking the old and new Serbian art.

Слободан МИЛЕУСНИЋ

МАНАСТИР ЖИЧА У ЦРКВЕНИМ ИНВЕНТАРИМА XIX ВЕКА

Свеукупно стање Српске цркве у Србији током XIX века, посебно у његовој првој половини, изузетно је тешко. То је још увек време ратова са Турцима, династичке борбе око престола, настојања да се добије црквена самосталност, немаштине и много другог.[1] Барометар духовног, културно-просветног, па и националног стања у доброј мери били су манастири. Бројни путописци и ходочасници који су ходили по земљи Србији првих деценија XIX столећа оставили су сведочанства о изгледу и стању српских манастира, међу којима је сачувано и неколико описа манастира Жиче и пописа њених драгоцености.

Када је учени Димитрије Давидовић 1822. године походио манастир Жичу, затекао га је у рушевинама. О његовом тадашњем изгледу сачуван је и цртеж који је највероватније сачинио поп Јанко Молер.[2] Убрзо после Давидовића ову светињу је 22. септембра 1826. године посетио Јоаким Вујић, српски списатељ. Он, поред осталог, казује да „код овог порушеног манастира није друго ништа видети него унаоколо порушене келије, које жалосни изглед оку человеческом представљају".[3] Годину дана касније (1827) Вук Караџић каже да су у манастиру Жичи само развалине.[4] Скоро две деценије касније (1846) у истом рушевном стању Жичу је затекао Јанко Шафарик. Овај медицинар и професор славистике поднео је „Попечитељству просвештенија" исцрпан извештај са 13 цртежа.[5] Коначно, 1855. године ужички епископ Јоаникије Нешковић „отпоче", како каже, „понављати знаменити у србској историји монастир Жичу, порушену и запуштену...".[6] Упоредо са обновом, прибављене су, било куповане или дароване, и црквено-уметничке драгоцености којима је манастир увелико оскудевао. О тим црквеним потрепштинама сведоче три инвентара, односно „Списак ... свештени утвари црквени и добара движими и недвижими" манастира Жиче за 1859, 1860. и 1861. годину. Ови „инвентаријуми", како се још зову, сваке године су достављани Београдској конзисторији, заједно са извештајима о приходима и расходима.[7] Код појединих пописа, за црквено-уметничке предмете је наведено каквог су стања (добро, средње и худо) и прерачуната је материјална вредност у грошима, односно динарима.

У ова три списа црквених и других драгоцености манастира Жиче, који су настали у три године заредом, није дат опис храма и манастирских здања, што је иначе било уобичајено за манастирске инвентаре тог времена.[8] Разлог томе изостављању лежи мо-

/1/ С. Милеуснић, *Опис манастира Ужичке епархије*, Богородица Градачка у историји српског народа, Чачак 1993, 246.

/2/ Љ. Дурковић-Јакшић, *Епископ Јоаникије Нешковић и обнова 1856. манастира Жиче*, Краљево 1987, 33.

/3/ *Исто*, 37; наводи: Ј. Вуичъ, *Путешествіе*, у Будими 1828.

/4/ *Исто*.

/5/ *Исто*, 38.

/6/ *Исто*, 47.

/7/ Наведени спискови налазе се у Музеју Српске православне цркве у Београду, Архива Митрополије — Манастир Жича. Један од првих описа манастира Жиче и пописа драгоцености овог манастира сачињен је 26. августа 1836. године. Видети: Љ. Дурковић-Јакшић, *Епископ Јоаникије Нешковић и обнова 1856. манастира Жиче*, Краљево 1987, 22 и 24.

/8/ О збирном попису црквених и других предмета манастира Жиче за 1861. годину, као и попису манастирског имања за исту годину, видети: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века. Манастир Жича — Вазнесење Господње*, Гласник, Службени лист СПЦ, год. LXVII, 9. септембар 1986, 220; С. Милеуснић, *Опис манастира Ужичке епархије*, 246.

/9/ Списак од 5. марта 1859. године заведен је у Београдској конзисторији под бројем К Но = 154. и у целини гласи:

„Списакъ!

Монастира Жиче у окружію Чачанскомъ Срезу Каранскомъ

Свештени утвари црквеный и добара движими и недвижими

Наименованіе

1. во Четири окрута три добра отъ лепе матеріе, еданъ стар и

2. два путира отъ сребра са свимъ прибором̃ъ

3. еданъ путиръ одъ паквона два копія гвоздена

4. Два крста еданъ великій позлаћенъ еданъ мали сребрнъ

5. четири чирака мала жута четири велика чирака предпрестолна

6. три дарка свилена еданъ новъ а два половна два воздуха

7. два дарка и воздукъ ординаръ.

8. четири кадіоніце. Три одъ паквона една жуте тенеће.

9. Два Антимиса и едно звонце на трапези.

10. Седамъ кандила 5 одъ калая а два одъ туча.

11. три полелея два са дванаестъ свећа, а еданъ са шестъ свећа

12. Два петрахіля одъ старе матеріе

13. Два баряка одъ проста платна, и едне Маше што гасе.

14. Два сандука еданъ окованъ гвожђемъ еданъ дрвенъ:/

15. Цезва и вилџанъ за теплоту сатимъ на проскомидіи

16. два Евангелія едно ново а едно старо, два служебніка

17. Два октоіка еданъ на велико коло еданъ мали

18. два обшта Минеа и два празнична еданъ на велико коло

19. Дванаестъ годишныи Минеа на велико коло

20. Еданъ велики и три мала псалтира

21. Еданъ пентикостаръ и еданъ тріодъ

22. Два Апостола у две свезе

23. Една Ермологія еданъ велики и два мала требніка

24. Два часловца и еданъ послѣдовное пѣніе

25. Еданъ стари Служебникъ рукописъ

26. Една аналогіяна коіой се Евангеліе благовѣствуе

27. Една Бібліяу петъ свескій и еданъ уставъ црковный

28. Еданъ ђаконскій стихаръ новъ безъ орара

жда у чињеници што је то време непосредно после обнове манастирске цркве, а уједно и време када се сабирају и прибављају богослужбени и други неопходни предмети.

Из 1859. године постоје два пописа, чији пун назив гласи: **Списакъ монастира Жиче у Окружію Чачанскомъ Срезу Карановачкомъ свештени утвари Црквеный и добара движими и недвижими.** Први од пописа из 1859. године сачињен је 5. марта, а други 28. новембра. Оба је потписао **Покорньи еромонахъ М. Жиче Григоріе.**[9] Инвентари почињу са **Наименованіе**; списак од 5. марта садржи побројане драгоцености од броја 1 до 31, а попис од 28. новембра од 1 до

редног броја 30. На доста места под једним редним бројем набројано је више истих или сличних предмета. Списак од 5. марта, у укупном збиру, садржи 109 разних предмета; од тога: а) црквеног текстила (одежде и други текстилни предмети) 23; б) литургијских и других црквених драгоцености 34, односно 42 (под редним бројем 2 стоји: **два путира одъ сребра са свимъ приборомъ**; то би требало да подразумева целину: путир, дискос, звездица, кашичица и копље); затим, в) богослужбених и других црквено-поучитељних књига 41, међу којима, под редним бројем 25, **едан стари служебник рукопис**, и г) осталих предмета свега 3.

После пописа литургијских и других црквених предмета и књига, следи текст који у целини гласи: **Овай монастиръ Жича има три звона едно одъ две центе, а друго одъ петъ центи, а треће одъ десетъ центи. Ливада има 60 коса траве, и нъиве ораніце у полю подпотесомъ 24 дана ораня, и еданъ виноградъ одъ 15 мотика, едну Меану близу Монастира, и едну воденицу на рѣцы и Крушилніци.**

Разлика између списка ствари манастира Жиче од 5. марта и оног од 28. новембра 1859. године је у следећем. У мартовском попису под редним бројем 2 наведена су **два путира одъ сребра са свимъ приборомъ**, и под редним бројем 3 **еданъ путиръ одъ паквона два копія гвоздена**. У новембарском попису ово је све наведено под једним редним бројем, бројем 3. У списку од 28. новембра, под

29. Четири стихара ђачка одъ лепе матеріе

30. Две хранилніце една одъ сребра позлаћена, а друга одъ самога сребра.

Овай Монастиръ Жича има три звона едно одъ две центе, а друго одъ петъ центи, а треће одъ десет центи.

Ливаде има 60. коса траве, и нъиве ораніце у полю подпотесомъ 24. дана ораня, и еданъ виноградъ одъ 15. мотика, едану меану близу Манастира, и едну воденіцу на рѣцы и Крушильници.

У М. Жичи
5. марта 859 год.

Покорній
Еромоноха М. Жиче
Грігоріе".

редним бројем 11, наведена су **четири петрахіля одъ старе матеріе**, док су у инвентару од 5. марта, под редним бројем 12, регистрована само **два петрахіля одъ старе матеріе**. У новембарском попису под редним бројем 30 наведено је **едно кандило одъ сребра**, кога нема у мартовском списку, што би требало да значи да је оно у међувремену прибављено. Исто тако, разлика је и код манастирске ливаде; у попису од 5. марта наведено је 60, а у оном од 28. новембра 1859. године стоји 75 **коса траве**.

Списак из 1860. године, који је потписао 28. јануара **покорній јеромонахъ Паісіе**,[10] садржи укупно 111 црквено-уметничких и

/10/ „Списакъ

Монастира Жиче у окружию Ужичкомъ Срезу Карановачкомъ, свештени утваріи црквени и добара Движими и недвижими за 1860 годину.

Н а и м е н о в а н і е.

1. Петъ окрута три добра одъ матеріе и
2. два половна„ два путира одъ сребра са свимъ приборомъ
3. два крста еданъ велики позлаћенъ 1. мали сребрнъ
4. еданъ путиръ одъ паквона два копія гвоздена.
5. Четири чирака мала жута 4. велика чирака предпрестолнимъ Иконама два воздука два дарка и воздукъ
6. три дарка свилена еданъ новъ и два половна.
7. Четири кадионице три одъ паквона 1. одъ жуте тенеће
8. два Антимиса и едно звонце на трапези.
9. Седамъ Кандила 5 од калая а два одъ туча.
10. Три полиелея два са 12 свећа а 1. са 6. свећа.
11. Четири петрахиля одъ старе матеріе
12. два баряка одъ проста платна и 1 маше полиелеиске.
13. два сандука еданъ одъ гвожђа а други Дрвенъ.
14. една џезва и филџан за теплоту сатлукъ на просхомиди.
15. два Евангелія едно ново а едно старо два служебника.
16. два обшта минея и два празнична еданъ на велико коло.
17. два октоика еданъ на велико коло еданъ мали
18. дванаестъ месечны Минея на велико коло.
19. еданъ велики и три мала псалтира.
20. еданъ пентикостаръ и еданъ тріодъ
21. два дѣяніѣ Ашостолска у две свезе.
22. една Ермологія 1. велики и два мала требника
23. два часловца и едно послѣдовное пѣніе.
24. еданъ стари служебникъ рукописъ.
25. една Аналогія на коіой се Евангеліе благовѣствуе.
26. една библия у петъ свезскій 1. уставъ црквений.
27. еданъ ђаконскій стихаръ безъ орара.
28. четири ђачка стихара одъ лепе матеріе.
29. Две св. Дарохранителнице из русіе на даръ прва одъ сребра и позлаћена а една одъ самогъ сребра.

других драгоцености, од тога: а) црквеног текстила (одежде и дарци) 26; б) литургијских и других црквених предмета 35, односно 43 (и овде је под редним бројем 2 назначено **два путира одъ сребра са свимъ приборомъ**); в) богослужбених и других црквених књига 39; г) осталих црквених предмета 3.

У овом списку, за разлику од два пописа жичких драгоцености из 1859. године, за црквене предмете под редним бројем 29 и 30 речено је порекло, и то: 29. **Две дарохранителнице изъ Русіе на даръ прва одъ сребра и позлаћена а една одъ самогъ сребра.** 30. **Едно кандило одъ сребра послато на даръ из Аустріе.**

Код описа имовине у Списку из 1860. године, у односу на попис из 1859. године, додато је и следеће: **еданъ забранъ одъ 50 плугова подъ шумомъ и два іошъ одъ 10 плугова подъ шумомъ.**

Списак **свештеный утвари црквный и добара движими и не движими за 1861 годину** потписао је 10. фебруара 1862. године **намѣстникъ монастіра Жиче Паисіе.**[11] Укупан збир богослужбених утвари и других предмета у овом инвентару је 120, од тога: а) црквеног текстила 26; б) свештених и других предмета 35, односно 43 (и овде је под редним бројем 2 наведено **два нова путира сребрена са свимъ приборомъ**, што подразумева још два дискоса, две звездице, две кашичице и два копља); в) богослужбених и других црквених књига 39 (овде је, поред већ раније наве-

30. едно кандило одъ сребра послато на даръ из Аустріе.

Овай монастиръ Жича има три звона едно одъ две 1/2 центе а друго од петъ центи а треће одъ десетъ. У селу Матаругама око 10. плугова землѣ има. Ливаде има 75 коса траве блызу монастира. И њиве оранице у полю подпотесомъ до 30 плугова. И еданъ виноградъ одъ 15 мотика, едну меану близу Монастира, и едну воденицу на рѣки Крушилницы. Еданъ забранъ одъ 50 плугова подъ шумомъ и два іошъ одъ 10 плугова подъ шумомъ.

У М. Жичи
28 Януарія 1860 год.

Покорный
Јеромонахъ
Паісіе".

/11/ „Списакъ

Монастыра Жиче у окружию Чачанскомъ Срезу Карановачкомъ Свештеный утвари црковный, и добара движими и не движими, за 1861. годину.

Н а и м е н о в а н і е

1. Петъ окрута, четири добра одъ лепе Матеріе.
2. Два нова Путира сребрна са свимъ приборомъ; и еданъ старъ одъ олова.
3. Два крста, еданъ велики позлаћенъ, еданъ мали сребрнъ.
4. Еданъ путиръ одъ паквона, и два копя сребрна, и едно гвоздено.
5. Чирака 4. мала жута, 4. велика чирака, предпрестолныимъ иконама, два воздуха, два дарка
6. три дарка свилена, еданъ новъ и два половна.
7. Четыри кадіонице, три одъ паквона, и една одъ жуте тенећке
8. Два Антимиса и едно звонце на трапези.
9. Кандила 8. петъ одъ калая, а два одъ туча, и едно велико сребрно.
10. Три полиелеа, два одъ 12. свећа, а еданъ са 6. свећа.
11. Четири Епитрахиля одъ старе Матеріе.
12. Два баряка одъ проста платна, и 1. измаланъ
13. Два сандука, еданъ одъ гвожђа, а други дрвенъ, 1. маше за поліелей.
14. Една џезва и вилџанъ за теплоту, и еданъ сандукъ на просхом:
15. Два Евангелія, едно ново, едно старо, и два служебника.
16. Два општа Минея, и два празднична, еданъ на велико коло.

17. Два октоиха, еданъ на велико коло, други на мало.

18. Дванаестъ Месечный Минеа на велико коло, еданъ празничкый, кое е приложіо Господаръ и князъ Срб. Михаило.

19. Еданъ велики и три мала Псалтира.

20. Еданъ Пентикостаръ и еданъ Триодъ.

21. два дѣянія Апотолска у две свезке.

22. Една Јермологія, еданъ велики и два мала требника.

23. Два Часловца, и едно послѣдованое пѣніе.

24. Еданъ старъ служебникъ рукописный

25. Една Аналогія на коіой се Евангеліе благовѣствуе.

26. Една Біблія у петъ свезкій, и еданъ уставъ црковни.

27. Еданъ ђаконскій стихаръ и Араръ са наруквицама.

28. Четири ђачка стихара одъ Материе.

29. Две св. Дарохранителнице из Русіе, на даръ една одъ сребра и позлаћена, а една сребрна.

30. Еданъ Прологъ за петъ месецъ.

31. Еданъ старорукописный тріодъ.

Овай Монастиръ Жича има три звона едно од $2^1/_2$ центе, друго одъ 5 центи, а треће од 10 центи. Ливаде има 75 коса траве, и ньве оранице у полю подъ потесомъ до 30 плугова 2 вінограда одъ 15. Мотика, едну меану близу Монастира, едну воденицу на рѣцы Крушевицы; еданъ забранъ одъ 50. плугова подъ шумомъ, и іоштъ два по 10. плугова подъ шумомъ; и у селу Матаругама око 10. плугова землѣ са шльивама. Еданъ шльивакъ у готовцу; еданъ шльивакъ и една ливада одъ 94. фата дужине а ширине 8 фати; у готовцу одъ Мире; и еданъ шльивакъ одъ Апанасія у Крушевицы; една ливада у канареву одъ 130 фати дужине, и 80. ширине одъ поч: попа Игнята. Една ливада одъ Јована прештевца куплѣна за 290. гроша одъ 75. фати дужине, и 14. фати ширине.

У М. Жичи
10 фебруарія 862

Намѣстникъ
Монастыра Жиче
Паисіе".

Списакъ

Монастыра Жиче у Округу Крушевачкомъ Срезу Карановачкомъ, свештени утвари црквени и добара движими и недвижими за 1860 годину.

Наименованіе

1 Петаль Округла три добра одъ лоше матеріе и
2 два половна, два путира одъ Сребра са своимъ приборомъ
3 два Крста єданъ велики позлаћенъ 1. мали Сребрнъ
4 єданъ путиръ одъ паквона два копіє гвоздена.
5 Четири гирака мала жута и велика гирака предпре-
„ столни Иконама два воздука два дарка и воздукъ
6 три дарка свилена єданъ новъ и два половна
7 Четири Кадионице три одъ паквона 1. одъ жуте тенеће
8 два Антиминса и єдно Звонце на трапези.
9 Седамъ Кандила 5 одъ Колла а два одъ тугa
10 Три полиелея два са 12 свећа а 1. са 6. свећа
11 Четири петрахиля одъ старе Матеріе
12 Две Гарака одъ проста платна и 1 маше полиелейске
13 Два Сандука єданъ одъ гвожђа а други дрвенъ.
14 Єдна Цезва и филџанъ за сахлотку сахлукъ на просхомидіи
15 два Евангелія єдно ново а єдно старо Два служебника
16 Два обштга минеа и два празнична єданъ на велико коло.
17 два Октоиха єданъ на велико Коло єданъ мали
18 дванаестъ Месечны минея на велико Коло.
19 Єданъ велики и три мала псалтира
20 Єданъ пентикостаръ и єданъ тріодъ
21 два дѣянія Апостолска у две свезе.
22 Єдна Ермологія 1 велики и два мала требника
23 два Часловца и єдно последоване пѣніе.
24 Єданъ стари Служебникъ рукописъ.
25 Єдна Аналогія на коіой се Евангеліе благовѣствує.

деног старог рукописног служебника, под редним бројем 31 наведен **еданъ старорукописный тріодъ**; под редним бројем 17 забележено је: **Дванаестъ месечный Минеа на велико коло, еданъ празничный, кое е приложіо Господаръ и князъ Срб. Михаило**); г) осталих црквених предмета 3.

Поред раније пописаних добара манастира Жиче, у овом списку из 1861. године још је додато: **и у селу Матаругама око 10 плуго-**

Наименованіе

26. Една библія у 4. свезки 1. уставъ црквеній.
27 Еданъ Ђаконскій стихаръ безъ орара.
28 Четири ђачка стихара одъ лете матеріе.
29. Две св. Дарохранителнице изъ русіе на даръ прва одъ сребра и позлаћена а една одъ самогъ Сребра.
30 Едно Кандило одъ Сребра послато на дар. из Аустріе.
Овай Монастиръ Жича има три звона едно одъ две 1/2 центе а друго одъ петъ центи а треће одъ десетъ. у селу Матаругама око 10 плугова земле има
Ливаде има 95 Коса траве, близу монастира
И њиве ораонице у пољу подъ потесомъ до 30 плугова.
и еданъ виноградъ одъ 15 мотика, едну степу близу Монастира, и едну воденицу на рѣки Жичаници. еданъ забранъ одъ 50 плугова подъ шумомъ и два іошъ одъ 10 плугова подъ шумомъ.

У М. Жичи
28 Януарія 1860 год.

Покорной
Іеромонахъ
Паисіе

ва землѣ са шльивама. Єданъ шльивикъ у Готовцу; еданъ шльивакъ и една ливада одъ 94. фата дужине а шире 8 фати; у Готовцу одъ Мире; и еданъ шльивакъ одъ Атанасія у Крушевицы; една нива у Конареву од 130 фати дужине, и 80 шире од поч: попа Игнята една ливада одъ Јована праштевца куплѣна за 290 гроша одъ 75 фати дужине, и 14 шире.

Ови пописи црквено-уметничких и других предмета манастира Жиче, настали средином XIX столећа, показују да је овај манастир сваке године принављао богослужбене и друге потрепштине. Исто тако, његово имовно стање сваке године било је све боље. Истина, то је још увек тешко и зло време за васцелу Србију, па и за њене светиње. Такво тегобно стање приморало је Свети архијерејски сабор да на свом заседању 1870. године донесе одлуку[12] да сви игумани са својим монашествујућим сажитељима одговоре на три задата питања:

1. како да се побољша материјално стање манастира,

2. како да се унапреди морално и материјално стање монашествујућих ради одржања њихова у поштивању народа, и

/12/ Музеј СПЦ у Београду — Архив Митрополије. Заведено под бројем 3518.

3. како да се заведе бољи ред у управи и тиме учине олакшице старешинама манастира за одржавање реда у управи и животу унутар братства.

Та три питања достављена су свим манастирским настојатељима у Србији, а они су своја „мјенија" доставили Конзисторији, која их је проследила Архијерејском сабору, односно митрополиту Михаилу. Епископ ужички Јоанићије одговоре својих подручних старешина проследио је за Београд 7. августа 1871. године.[13] Интересантно је да се братство манастира Жиче са својим настојатељем Максимом уздржало од одговора на постављена питања.

Списакъ

Монастыра Жиче у Окружію Чачанскомъ Срезу Карановачкомъ Свештени утвари црквени, и добара движими и не движими, за 1861. годину.

Наименованіе

1. Петъ Окрутта, Четыри добра одъ лепе Матеріе.
2. Два нова Путира сребрна са свимъ приборомъ; и єданъ Стари одъ олова.
3. Два Креста, єданъ велики позлаћенъ, єданъ мали сребрнъ.
4. Єданъ путиръ одъ панвона; и два ковчега сребрна, и єдно гвоздено.
5. Чирака 4. мала жута, 4. велика чирака, предпрестолнымъ иконама, два воздуха, два дарка
6. три дарка свилена, єданъ нове и два половна.
7. Четыри кадионице, три одъ панвона, и єдна одъ жуте венетке
8. Два Антиминса и єдно звонце на трапези.
9. Кандила 8. малы одъ калая, а два одъ кућа, и єдно велико сребрно
10. Три полелеа, два одъ 12. свећа, а єданъ са 6. свећа
11. Четыри Епитрахиля одъ старе Матеріе
12. Два обрака одъ простога платна, и 1. изналане
13. Два Сандука, єданъ одъ гвожђа, а други дрвенъ, [illegible]
14. Єдна кожа и вилџанъ за антидору, и єданъ Сандукъ на проскомидію
15. Два Еванћелія, єдно ново, єдно старо, и два служебника.
16. Два обшта Минея, и два празднична, єданъ на велико коло.
17. Два Октоиха, єданъ на велико коло, други на мало.
18. Дванаесть Месечный Минеа на велико коло, єданъ празднічный, кои є приложіо Господаръ и Княѕь Срб. Михаило.
19. Єданъ велики и три мала Псалтира.
20. Єданъ Пентикостаръ и єданъ Тріодъ.
21. двіи дѣянія Апостолска у две свезке

[13] *Исто.* Пропратно писмо епископа Јоанићија гласи:

„Ваше Високопреосвештенство

Под / 11. прибраних писмених изјава старешина са сагласем братства Манастира у нашој Епархији на питање Архијерејског Сабора о начину побољшања Манастира и лица јеромонашкога чина, пошиљемо Вашем високопреосвештенству у одговору писма од 8. октобра пр. год. ЕНо = 1445.

вашег високопреосвештенства
ЕНо = 316.
7. августа 1871. год.
Карановац

Непремјени
Епископ ужички,
Јанићије."

У свом допису упућеном 5. априла 1871. године владици жичком Јоанићију, настојатељ Максим, поред осталог, каже: **Дакле я сад неупуштаюћи се у даля разматраня у договору са братствомъ на писмо вашег Преосвяшенства у понизности одговарам, да све три горе изложене точке остану на бриги и промишляню оньима Архиерейског Сабора и Правителства, па како Архиерейскій Саборъ и Правителство нађе да е найболѣ найсходніе и найудесніе онако нека ради и учини.**[14]

Свеукупно стање манастира у Србији током друге половине XIX века и даље је тешко. О тим тегобним временима најупечатљи-

Наименованіе

22. Една Ірмологія, едан велики и два мала Требника.
23. Два Часловца, и едно последованое свніе.
24. Едан Старъ Служебникъ рукописный
25. Една Антологія на коіой се Еванђелія благовѣствую.
26. Една Біблія у петъ свезкій, и едан Уставъ церковни.
27. Едан Законскій Стихаръ и Ораръ са наруквицама.
28. Четыри Чачка Стихара одъ Матеріе.
29. Две св. Дарохранителнице изъ Русіе, па даръ една одъ Сребра и позлаћена, а една Сребрна.
30. Едан Прологъ за шест месеци.
31. Едан Старорукописни Тріодъ.

Овай Монастиръ Жича има три звона едно одъ 2½ центе, друго одъ 5. центи, а треће одъ 10 центи. Ливаде има 75. коса траве, и њиве оранице у пољу подъ пашнякомъ до 30. плугова. 2 винограда одъ 13. Мотика, едну башту близу Монастыра, едну воденицу на рѣци Крушевици; едан забранъ одъ 50. плугова подъ Шутомъ, и іошъ два до 10. плугова подъ Шутомъ; и у селу Матаруґама около 10. плугова земле са Шљивама. Еданъ шљиванъ у Гоповцу; еданъ Шљиванъ и една ливада одъ 94 фати дужине а ширине 8 фати, у Гоповцу одъ Мире; и еданъ Шљиванъ одъ Атанасія у Крушевици; една њива у Конареву одъ 130 фати дужине, и 80. ширине одъ поп: Попа Игнята; Една ливада одъ Јована Јрантовца купљена за 290 гроша одъ 75. фати дужине, и 14. фати ширине.

Ј. М. Жичи
10 Фебруарія 861

Наместникъ
Монастыра Жиче
Паисіе

[14] *Исто.* Одговор настојатеља Максима заведен је под бројем 26.

вије сведочанство оставио је умни епископ жички Сава Дечанац у извештајима достављеним Светом архијерејском сабору 1892. и 1896. године. У Извештају из 1892. године о стању манастира на подручју Жичке епархије он поред осталог каже: „Ово је страшно. Ово нас доцније покољење не може разумети, шта ми хоћемо са уништењем манастира, ових народних светилника, у којима се први пут некад пробудила народна свест, просвета и идеја о целокупном нашем племену: који бејаху народне библиотеке, универзитети и академије: и који после тога, у несрећним, по наше племе, временима, бише с векова на векове мртва предстража нашем племену, васпитавајући српске синове и после са упутством шаљући их у народ, да га уче, да се не превари и не одроди, и да га крштавају, благосиљају му бракове и све радове; да крепе народну мисао, како би се час пре ослободила и повратила народна сила и власт, па су, у славу великог Бога, срећно ту мисију извршавали и привели народ у тихо безопасно пристаниште. Па сада!? Па после!? Све ово разрушено, поништено, осрамоћено, оскврњено. Проузроковаче нека је стид и срам, грех велики и неопростиви!

Јесмо ли потомци просвећеног Душана цара балканског, или смо потомци каквог азијатског хана, рушиоца свега оног, што је најсветије једном племену?“[15]

Извештај владике Саве из 1896. године, дакле четири године доцније, још је потреснији. Јововско јадиковање епископа Саве Дечанца о стању манастира у Жичкој епархији је, могло би се рећи, „мементо“ који још увек бруји! Ево, уместо закључка, само неколико редака: „О! а да не беше, за пет векова, српском народу цркава и свештеника ученика манастирских, како народ беше неук, а и да је био писмен није имао шта читати нити се чиме изучавати, зар би он и мислио икада да се ослободи, већ би се убеђењем и држао да је он роб од како је света, па би и сматрао да би највећи грех чинио устајати против својих господара, само да није гледао у манастирима, светињама и задужбинама својим негдашњу славу својих царева, светитеља и јунака, и величину народну, живу своју народну историју, која га је живо и покретала на своје ослобођење. Јер, познато је да сваки народ без своје народне историје, није народ, већ вечито роб“.[16]

/15/ А. Дурковић Јакшић, *Епископ жички Сава Дечанац и његов преглед Жичке епархије 1892–1986,* Краљево 1989, 38 и 39.

/16/ *Исто,* 77–79.

Slobodan MILEUSNIĆ

THE MONASTERY OF ŽIČA IN NINETEENTH-CENTURY CHURCH INVENTORIES

In the first half of the 19th century, the Serbian Orthodox church in Serbia was in a very difficult position: it was still the epoch of wars with the Turks, dynastic struggles for the throne, attempts at obtaining church independence, poverty and many other misfortunes. Numerous domestic and foreign writers of travel books and pilgrims who paid visits to Serbian churches and monasteries in the first decades of the 19th century found them desolated, most frequently in a dilapidated state. Žiča was in ruins as well; restoration of the first Serbian seat of the Archbishopric commenced in 1855 thanks to the efforts of Joanikije Nešković, the bishop of Užice. Simultaneously with the renovation of the monastery, the treasury of Žiča was renewed, while valuable ecclesiastical objects of art, religious books and other necessities were obtained.

In the collection of archival materials, the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade treasures three inventories of ecclesiastical objects of art and other objects from the monastery of Žiča from 1859, 1860 and 1861. In a comparison of these monastic valuables it is possible to establish what was obtained at a particular time, and what objects were alienated, most often because being worn out. Some objects were described, that is, it was specified of that material and in which manner they were manufactured, as well as whom they were donated by. Twelve *menaia* were presented to the monastery of Žiča by the Serbian prince Mihailo, and two *artophoria* (reliquaries) were sent as a gift from Orthodox Russia.

In the second half of the 19th century, Serbian shrines, and the monastery of Žiča as well, were in a bad condition. The learned bishop of Žiča, Sava Dečanac, left a striking testimony of those hard times. In the Report on Serbian churches and monasteries submitted to the Holy Synod in 1892 he states: "This is terrible. The future generation will not be able to understand us, what we want with the destruction of monasteries, these national beacons, in which the national sentiment, literacy and consciousness of the entire tribe of ours were once aroused for the first time; which were national libraries, universities and academies; which in times unfortunate for us, a century after century maintained a deathwatch to our tribe, raising sons of Serbia and sending afterwards with instructions to the people, to teach them not to be deceived and turn renegade, to baptize them, bless their marriages and all enterprizes; to strengthen the national thought so that the power of the people and their rule would be sooner regained, and they fortunately carried out that mission for the glory of Great Lord and brought the people to a quiet, safe harbour", preaches the learned bishop Sava Dečanac.

Александар КАДИЈЕВИЋ

ГРАДИТЕЉСКА ДЕЛАТНОСТ АЛЕКСАНДРА ДЕРОКА И МОМИРА КОРУНОВИЋА У ЖИЧИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

У периоду између два светска рата градитељска делатност за потребе Српске православне цркве бележи велики замах. Процват сакралне архитектуре, зачет у првим поратним годинама, подстакнут је уједињењем матичних српских области у обновљену Патријаршију (1920), установљавањем Министарства вера и појачаном пројектантском активношћу Архитектонског одељења Министарства грађевина Краљевине СХС.[1] Потребе више милиона верника изискивале су грађење стотина нових храмова широм православних крајева Југославије, нарочито у Србији, Македонији, Босни, Херцеговини и Хрватској. Осим грађења многобројних градских и сеоских цркава, значајан сегмент ове обимне градитељске активности представља подизање административних и других објеката неопходних за функционисање Српске православне цркве — у првом реду зграде Патријаршије, епископских седишта, епархијских домова, конака, школских зграда, трпезарија, звонара, пиргова и осталих грађевина, распоређених претежно око постојећих и нових храмова.

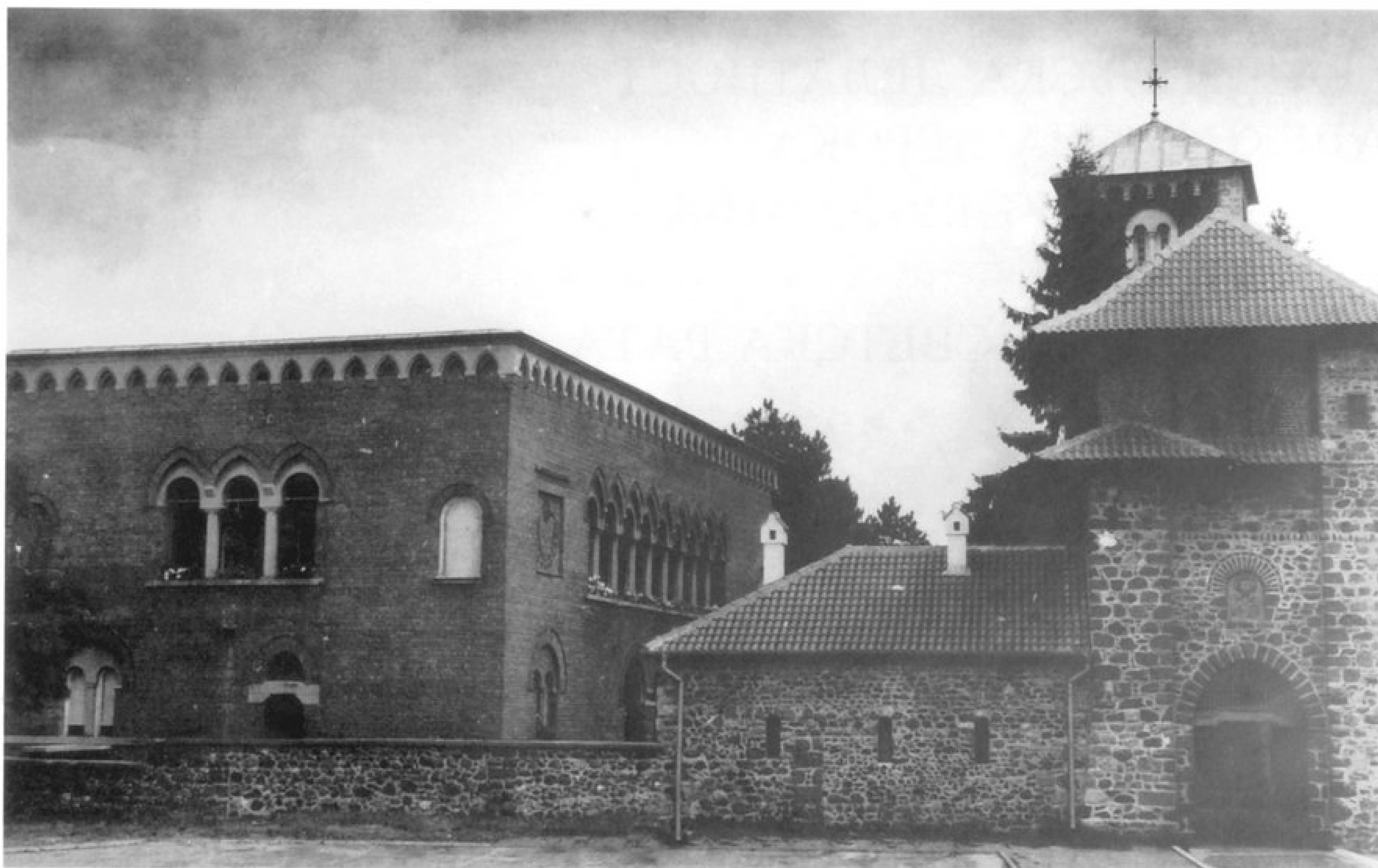
У том великом градитељском подухвату учествовали су многи значајни српски архитекти, романтичарски загледани у старе споменике, надахнути националном оријентацијом у уметности, популарном у уметничким и династичким круговима током треће деценије. Уосталом, у историографији је већ запажено да је таква романтичарска клима појачавањем опште заинтересованости за споменике прошлости подстакла и олакшала деловање на њиховом изучавању и заштити.[2] Поједини неимари, ангажовани у грађењу нових објеката за Цркву, упоредо су проучавали старе споменике и радили на њиховој заштити (П. Поповић, А. Дероко, М. Коруновић, Ж. Татић, Д. Маслаћ, М. Минић).[3]

Иако служба заштите између два рата није била организована на задовољавајући начин, будући лишена снажније подршке државних институција (непостојање званичне и чврсто организоване службе заштите трајнијег дејства, сужен делокруг под патронатом Српске православне цркве), остварила је несумњиво значајне резултате. Привремено су заштићени и рестаурисани многи архитектонски споменици, положени темељи развоја службе у

/1/ О томе в. *Српска православна црква 1920–1970,* Београд 1971; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба,* Београд — Крагујевац 1987; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX — средина XX века),* Београд1997, 113–208.

/2/ А. Стојаковић, *Обнова споменика архитектуре у Србији између два рата,* Рашка баштина 2 (Краљево 1980) 261.

/3/ О раду ових неимара у заштити споменика између два рата: А. Стојаковић, *нав. дело,* 259–265; З. Шипка-Ергелашев, *Пера Ј. Поповић, Живот и делатност,* ЗЛУМС 16 (Нови Сад 1980) 159–202; З. М. Јовановић, *Александар Дероко,* Београд 1991, 41–51; А. Кадијевић, *Рад архитекте Момира Коруновића у заштити споменика културе,* Гласник ДКС 16 (Београд 1992) 182–187.



Слика 1.
Поглед на йорійу манасйира Жиче са зайада
(десно, улазна кула; лево, у йозадини, ейискойски конак)

послератном раздобљу. Неимари окупљени у комисији Светог Синода, осим техничког снимања затеченог стања споменичких целина и њихове реконструкције или заштите, пројектовали су и многобројне објекте у њиховом окружењу. Осим архитеката који су се упоредо бавили доградњама, заштитом и проучавањем старог наслеђа, било је и многих градитеља који старим споменицима нису приступали на научној основи, изводећи у духу властитих архитектонских схватања доградње у њиховим амбијентима.

Најзначајније реализације у употпуњавању постојећих архитектонских комплекса око цркава остварили су претежно представници популарног српског стила у архитектури — М. Коруновић, А. Дероко, П. Поповић и В. Девић, који су управо у духу „новог“ националног „слога“ обликовали своје објекте. У периоду између два светска рата Момир Коруновић је употпунио и оплеменио амбијенте многих црквених споменика новим грађевинама — у Јагодини и Мостару подиже капије порте и црквену кућу, гради конак у Чокешини, звоник и конак у Букову, црквену кућу у Алексинцу, пирг Светог Јована Владимира у порти манастира Светог Наума на Охридском језеру, Епархијски дом у Пожаревцу, сачињава нереализоване нацрте реконструкције утврђења

Манасије, супермонументалног звоника над капијом Вазнесењске цркве у Београду, конака у Дечанима, Љубостињи и Девичу. Владимир Девић подиже монументални звоник у порти нове цркве у Крагујевцу, Валериј Сташевски живописни Платонов конак у манастиру Раковици, Владета Максимовић понешто модернизован звоник у порти Вазнесењске цркве у Београду, Милан Минић звонару у порти пријепољске цркве Светог Василија Острошког, Никола Несторовић и Виљем Баумгартен порту и конаке манастира Грачанице, руско-српско братство у манастиру Туману подиже репрезентативан конак, и др. Александар Дероко гради звонике уз цркве Светог Димитрија у Битољу и Светог Саве у Косовској Митровици, епархијски конак у Нишу и Интернат студената Богословског факултета (оба у заједници са арх. Петром Анагностијем). Петар Поповић је још у првој деценији века саградио капију, ограду и звоник обновљене крушевачке Лазарице, да би између два рата пројектовао звоник обновљене Самодреже, ограду цркве Светог Пантелејмона у Нишу, конак у Грачаници (неизведено). У већини случајева, архитектура ових функционалних објеката није у довољној мери била прилагођена изгледу старијих споменика у чијем је непосредном окружењу настала, одражавајући више личне концепције аутора, њихову самосталну реинтерпретацију традиционалних облика српске и византијске архитектуре. Тако, на пример, Коруновићев монументални пирг у Светом Науму (1925–1929, срушен 1954),[4] замишљен без формалне и структуралне везе са архитектуром средњовековног споменика поред којег је подигнут, много је сроднији делима актуелног европског експресионизма и фолклористичког тока српске архитектуре треће деценије, као што, уосталом, ни његови објекти у Јагодини и Мостару стилски не кореспондирају са храмовима Ивачковића и Дамјанова које окружују.[5] Ни Милан Минић у порти пријепољске цркве није испољио контекстуалистички однос, изградивши доминантан, наметљив звоник који потпуно одудара од неорашки конципиране архитектуре храма Пере Нинчића.[6] Дероко је у својим интервенцијама био донекле обазривији, док је више пажње и поштовања према затеченом контексту у свом раду исказивао Петар Поповић.[7]

У односу на поменуте примере, свакако најамбициознији подухват на овом специфичном и осетљивом пољу архитектуре представља изградња комплекса манастира Жиче, изведена између 1935. и 1940. године. Превасходни циљ наручилаца био је да се Жича поново нађе унутар манастирских зидова и да комплекс добије неопходне нове објекте — трпезарију, епископски конак, посебну црквицу, продавницу свећа, трем са чесмом, фијалу, звоник, капелу на спрату улазне куле. У архитектонском обликовању овог савременог српског пандана хиландарском комплексу, како је то помпезно наглашавано у дневној штампи,[8] ангажовани су проверени познаваоци српске градитељске баштине и представници националног стила у архитектури — Момир Коруновић и Александар Дероко. Покретач акције доградње и употпуњавања жичког комплекса био је епископ Николај Велимировић. Нови

/4/ О пиргу у Светом Науму в. А. Кадијевић, *Момир Коруновић,* Београд 1996, 53–55, 118.

/5/ А. Кадијевић, *нав. дело,* 119, 121, 163–164.

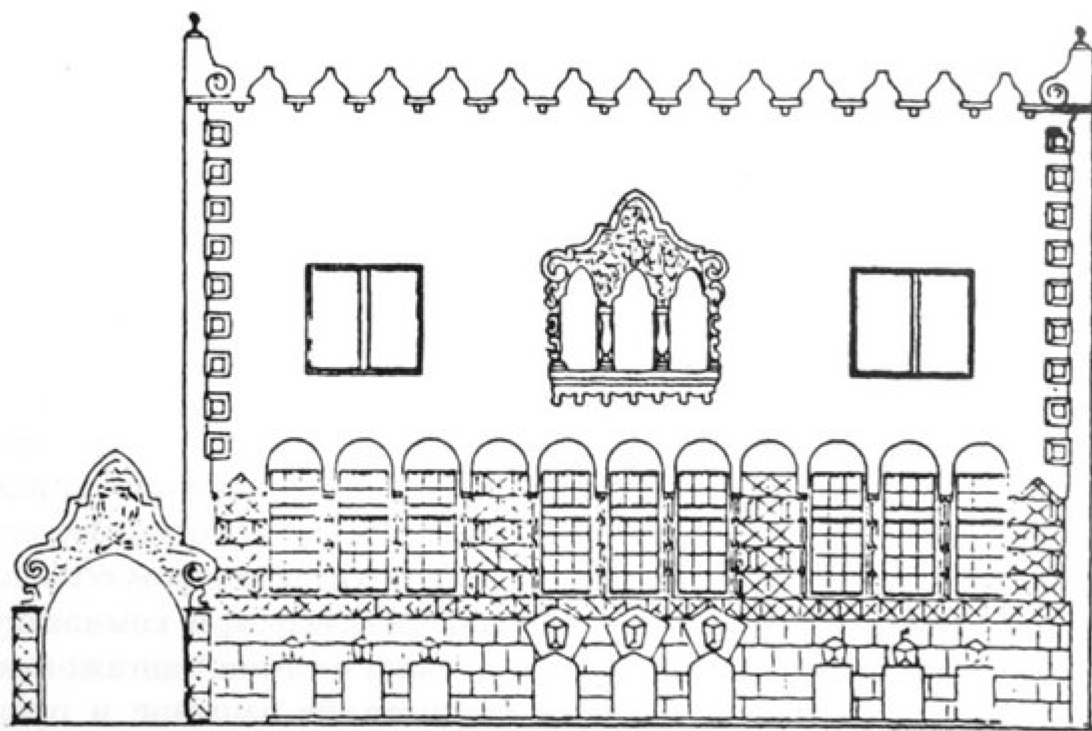
/6/ О храму Светог Василија Острошког у Пријепољу: В. Шалипуровић, *Прилози за историју грађевинарства у средњем Полимљу,* Београд 1979, 85–87.

/7/ З. Шипка-Ергелашев, *нав. дело.*

/8/ Аноним, *Подизање епископског двора, трпезарије за народ и нове црквице у Жичи,* Време 3. IV 1935.

објекти изграђени су поступно, на месту некадашњих манастирских зграда, без студиозно и систематски израђеног архитектонско-урбанистичког плана. Они обухватају и заграђују простор око манастирске цркве у правоугаоном распореду, стварајући форму сличну ћириличном слову „Г", будући развијени на западном, северном и јужном потезу комплекса. На југозападној страни, десно од улазне куле, подигнута је трпезарија (1935) и уз њу црквица Светог Саве (1935). Лево од улаза у северозападном углу порте сазидани су трем са чесмом (1938–1939) и велики епископски конак (1935). Затим је источно од цркве Светог Спаса саграђен један мали камени засведени трем на стубићима, тј. богојављенска чесма (1937–1939) и звоник (1935). На спрату улазне куле у манастир стара дрвена кровна конструкција је замењена новим „стилским" завршетком и дозидана је једна капела (1939–1940). Све ове зграде саграђене су у правилном низу на ивици порте, непотпуно је затварајући са три стране, док су отворени делови ограђени каменим зидом високим око три метра. Дуж зидова су касније дограђене поједине економске зграде. Трпезарију, епископски конак, цркву Светог Саве и звоник пројектовао је Дероко, а трем са чесмом, фијала и капела Светог Јована Крститеља на спрату улазне куле дело су Момира Коруновића.

Архитект, сликар, истраживач уметничких старина и стручњак за заштиту споменика културе Александар Дероко (1894–1988)[9] оставио је дубок траг у нашој градитељској култури и науци. Бавећи се паралелно различитим областима стручног рада, у чему је имао запаженог успеха, Дероко је манастиру Жичи и самом Краљеву утиснуо неизбрисив печат властите градитељске естетике, како особеним архитектонским склопом нових објеката у комплексу манастира Жиче тако и црквом Свете Тројице у Кра-



Слика 2.
Д. Брашован, Шкаркина кућа у Београду, нацрт прочеља, 1926–1927.

/9/ О личности и делу А. Дерока: З. М. Јовановић, *нав. дело;* З. Маневић, *Александар Дероко. Велика награда архитектуре САС-а*, Београд 1991.

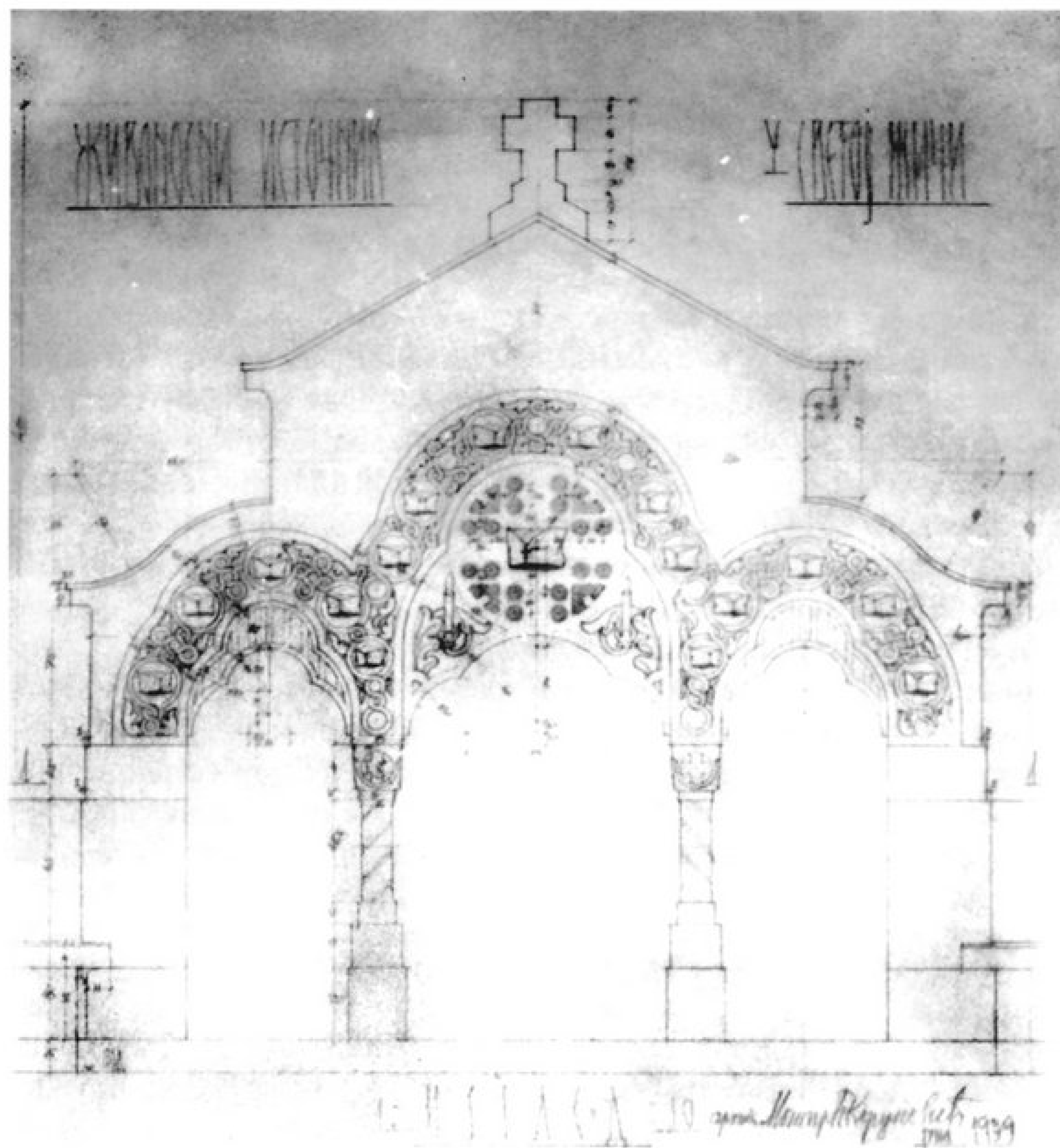
љеву, чију је изградњу онемогућио Други светски рат. Боравећи у Жичи у више наврата током треће и четврте деценије, истражујући архитектуру Спасове цркве и пратећи њену обнову под руководством Петра Поповића, Дероко је средином тридесетих година добио прилику да жички комплекс употпуни у духу властитих градитељских схватања.

Најмонументалнији и најупадљивији објекат у комплексу нових грађевина у Жичи несумњиво је Епископски конак, саграђен 1935. године према Дероковим нацртима. Ову масивну грађевину, кубичног волумена, рашчлањену низовима отвора, са симетрично распоређеним елементима зидних платана, архитект је обликовао у духу романтичарског историзма, као својеврсну мешавину византијских, оријенталних и ренесансних мотива. Иако представља типичну истористичку композицију, насталу захватањем у градитељску баштину византијског и опште узев медитеранског културног круга, ова грађевина је средином четврте деценије сматрана остварењем популарног српског „слога" у архитектури. По својим одликама она то и јесте, јер се као савремена реинтерпретација традиционалне резиденцијалне архитектуре балканског поднебља уклопила у национални ток српске међуратне архитектуре.[10]

Према првобитној жељи наручилаца конак је требало да буде саграђен на посебној чистини северно од цркве Светог Спаса, као скроман и неупадљив објекат, који не би одвлачио пажњу са древног споменика у срцу комплекса. Међутим, по добијању Дероковог пројекта на увид, наручиоци су запазили да би конак својим доминантним изгледом одвећ угрозио и умањио значај старе немањићке задужбине, па је одлучено да се он изгради на другој локацији, северозападно од храма, у углу порте, што је и реализовано.[11] Промена локације није у потпуности одговарала пројектанту, који је благи револт исказао у изјавама новинарима, истичући да променом положаја нов конак губи на сагледивости и значају у композицији целине комплекса, али и уверење да ће епископ Николај у каснијим доградњама успети да исправи такве неуједначености: „Што се тиче места на коме је постављен нови конак, ја сам још у своје доба, у 'Времену' изразио бојазан да можда неће њиме бити извучен максимум ефекта из онако питоресног распореда манастирске порте. То је било због тога, што сам масу грађевине груписао у један масиван блок изложен погледу са свих страна. Тако је она требало да дејствује, без претензија речено, на пример, као какав ренесансни 'палацо' фјорентински својом симетричношћу, јер је била предвиђена за једну чистину, као какву 'пјацету' пред главном фасадом. За ово садашње место, пак, приличио би више један асиметричан распоред, ниских маса сабијених око угла манастирске порте. То би давало више интимности и више сликовитости целини. Но, ни овако није рђаво: са великом народном трпезаријом која јој чини пандан створена је једна нова 'пјацета' испред западне куле црквене а зграда је остала ипак довољно ниска и дискретна тако да не

/10/ О националном стилу у српској међуратној архитектури в. А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX — средина XX века)*, Београд 1997, 113–208.

/11/ Г. М., *Нови епископски двор и народна трпезарија са црквицом чине целину са манастиром,* Време 23. X 1935, 7.



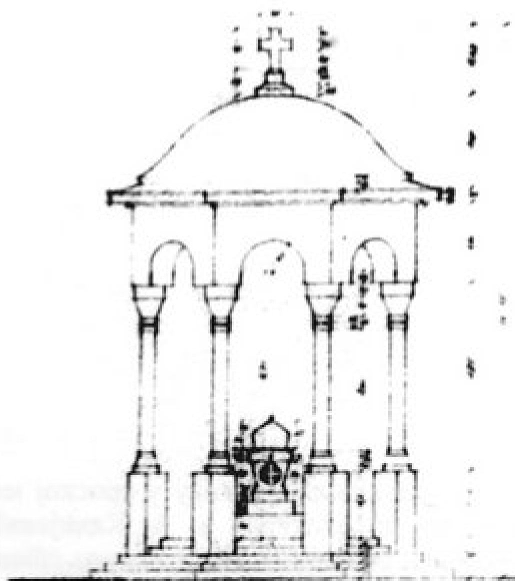
Слика 3.
М. Коруновић, чесма у порти манастира Жиче, нацрт прочеља, 1939.

/12/ М. В. Петровић, *Да ли су новоподигнуте зграде код манастира Жиче у складу са црквом,* Слободна реч 47 (Београд 1936) 6.

/13/ Политика 11. I 1937, 8.

одузима ништа сувереној доминантности главне цркве... Његово првосвештенство епископ господин доктор Николај је велики уметник и он има своју идеју са естетским аранжманом Жиче који ће се развити до пуног израза тек са целим низом осталих грађевина које овај манастир има у будућности још да добије да би се повратио у сјај Савиних дана...".[12]

Епископски конак изграђен је као једноспратна кубична зграда од опеке (омалтерисана у црвено попут цркве), са деловима изведеним у камену и вештачком камену. Димензије грађевине такође потврђују опредељење наручилаца ка њеној упадљивости, ширини и просторности (дужина преко 26 m, ширина 14 m, висина 11,5 m). Конак је у то доба био превасходно намењен смештају угледних гостију, док је епископ Николај становао у малом преправљеном конаку владике Јање.[13] Приземље епископске палате састоји се од хола са степеништем, трпезарије, библиотеке, помоћних просторија; на спрату доминира свечани салон који заузима средишњи део етаже и на јужној страни има терасу. У источном делу спрата уређен је апартман епископа са капелом,



Слика 4.
М. Коруновић, фијала у манастиру Жичи, нацрт, 1937.

радним кабинетом и малим салоном, а у западном делу је један апартман за смештај високих гостију. Распоред у унутрашњости грађевине се на њеној спољашњости не разазнаје транспарентно, како би то приличило времену њеног настанка, када је функционалистичка архитектонска доктрина налагала „искреност" израза, јасноћу у прожимању екстеријера и ентеријера архитектонских објеката.[14] У спољној обради епископског двора, упадљиво је наглашен хијерархијски, традиционално субординиран однос приземља и спрата — приземље је изведено као сегмент секундарног карактера, док је спрат, као примарни део здања, добио репрезентативнију и свечанију архитектонску обраду.

У композицији фасада грађевине преовлађује хоризонтална регулација слојева. На главној, јужној фасади, у приземној зони доминира улазна композиција, сачињена од троделне аркаде, са луцима завршеним полукружно. Из понешто плитког трема, фланкираног на странама прочеља такође полукружним бифорама, које појачавају строгост и хармонију симетрије, улази се у ентеријер зграде. Делови приземља украшени су плитком фасадном пластиком еухаристичког садржаја. Троделни аркадни трем надвишен је деветоделним аркадним низом терасе спрата, који ублажава свечано озбиљан, уздржан архитектонски карактер приземља, уносећи ведрину и динамичне просторне односе у композицију целине. Кров зграде је сакривен иза високе атике спрата и једино је сагледљив са северне стране објекта. Мотив крста, уписаног у источно зидно платно палате, препознатљив је елемент Дерокове градитељске естетике.

Иако аутор на овој занимљивој и оригиналној архитектонској композицији није истакао поједине партије као главни мотив, аркадни низ терасе спрата можемо сматрати управо њеним доминантним обележјем, по коме се она памти и препознаје. Допадљивост и декоративни ефекат ових живописних аркада, које кореспондирају са фризом слепих аркадица дуж свих зона поткровног венца, обогатили су и оплеменили тврду контуру традиционално затвореног резиденцијалног објекта. Сличан однос између лучних отвора у центру прочеља и зупчастих линија поткровног фриза применио је 1927. године арх. Драгиша Брашован на Шкаркиној кући у Београду, ремек-делу нашег закаснелог романтичарског историзма.[15]

Усиљеност и академску монотонију израза, дисциплиновано понављање елемената композиције на објектима ове врсте, у Жичи је пореметила надахнута, али и одмерена композиција, лишена претераног украса, у којој је сваки детаљ подређен ефекту целине. Нарочито је контраст између полукружних и љупких преломљених лукова оживео изглед масивног волумена палате, не пореметивши строгу симетричност распореда њених фасада. На бочним странама такође је успостављен сличан однос у третману отвора.

Александар Дероко архитектуру епископског двора није сматрао нарочито наметљивом и репрезентативном; истицао је како је,

/14/ О појави и карактеру модерне архитектуре у Србији: У. Мартиновић, *Модерна Београда,* Београд 1972; З. Маневић, *Појава модерне архитектуре у Србији,* рукопис докторске дисертације на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 1979; А. Бркић, *Знакови у камену,* Београд 1992.

/15/ О Шкаркиној кући у Београду: А. Кадијевић, *Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887–1965),* ГГБ XXXVII (Београд 1990) 153 (са старијом литературом).



Слика 5.
Улазна кула манастира Жиче пре доградње капеле на спрату (цртеж С. М. Ненадовића)

пре свега, настојао да постигне утисак уздржаности и свечаног достојанства примереног епископској палати, да оформи грађевину „обучену у стари стил, не китњаст и украшен, већ аскетски и строг манастирски стил".[16] Међутим, у томе је само делимично успео (пре свега у изгледу приземља), будући да његово маштовито и особено архитектонско решење одвећ превазилази значај пуког сегмента комплекса, лишеног индивидуалног градитељског печата. Уместо униформне, па и неутралне архитектонске композиције, Дероко је понудио упечатљив и динамичан концепт са пуно свежине и оригиналности у приступу. Модерно осећање за оживљавање традиције тријумфовало је над пословичном неупадљивошћу, скромношћу и строгошћу архитектуре манастирских конака. Умерена декорација, слојевитост, академски прецизна и строга моделација фасада, ритам пуног и празног, контрасти отворених и затворених површина, целини утискују карактеристичан Дероков градитељски рукопис, у коме снага израза објеката произлази из наглашено пластичне разраде њихових једноставних, масивних доминантних волумена, конструктивне чврстине и умереног декора (в. његове цркве, спомен-обележја, приватне куће и, нарочито, Интернат студената Богословског факултета на Карабурми).

Иако је остварио много репрезентативнији и наметљивији објекат него што је то наручилац желео и тиме, строго гледано, угрозио доминантан ефекат архитектуре немањићке задужбине у манастиру, Дероко је саградио једно од најнадахнутијих и највреднијих дела профане архитектуре српског националног стила четврте деценије. Чврстина и компактност његове блоковске али и оплемењене структуре даје посебну вредност овом објекту у читавој нашој међуратној архитектури, успелом примеру ауторског оживљавања традиције, надахнутог повезивања старих и нових архитектонских модела. Одсуство уобичајене четвороводне или двоводне кровне конструкције у корист равних хоризонталних линија атика и кровног венца говори у прилог модерности и савремености ове градитељске целине.

Друга Дерокова грађевина у Жичи, црква Светог Саве, такође носи печат његове „национално" обојене архитектуре, много ближе југословенској варијанти националног стила него популарном „једнонационално" оријентисаном српском „слогу" у архитектури (заговорници тог тока у међуратном периоду били су још Иван Мештровић и Милан Минић). Наиме, Дероко се у свом раду није ослањао искључиво на српске средњовековне градитељске предлошке, већ је њихове архитектонске мотиве спајао и реинтерпретирао у комбинацији са елементима ранохришћанског, византијског и романског наслеђа нашег поднебља у целини (в. пројекте за цркве у Сплиту, Новом Сарајеву и Краљеву).[17] О томе уверљиво сведочи и архитектура црквице Светог Саве у Жичи, која представља такође интегралан, али мање наметљив и мање репрезентативан део манастирског комплекса. И њу одликују транспарентне, чисте површине и слојевитост фасадних зона, одсуство академског претрпавања,

/16/ Аноним, *Подизање епископског двора, трпезарије за народ и нове црквице у Жичи,* Време 3. IV 1935.

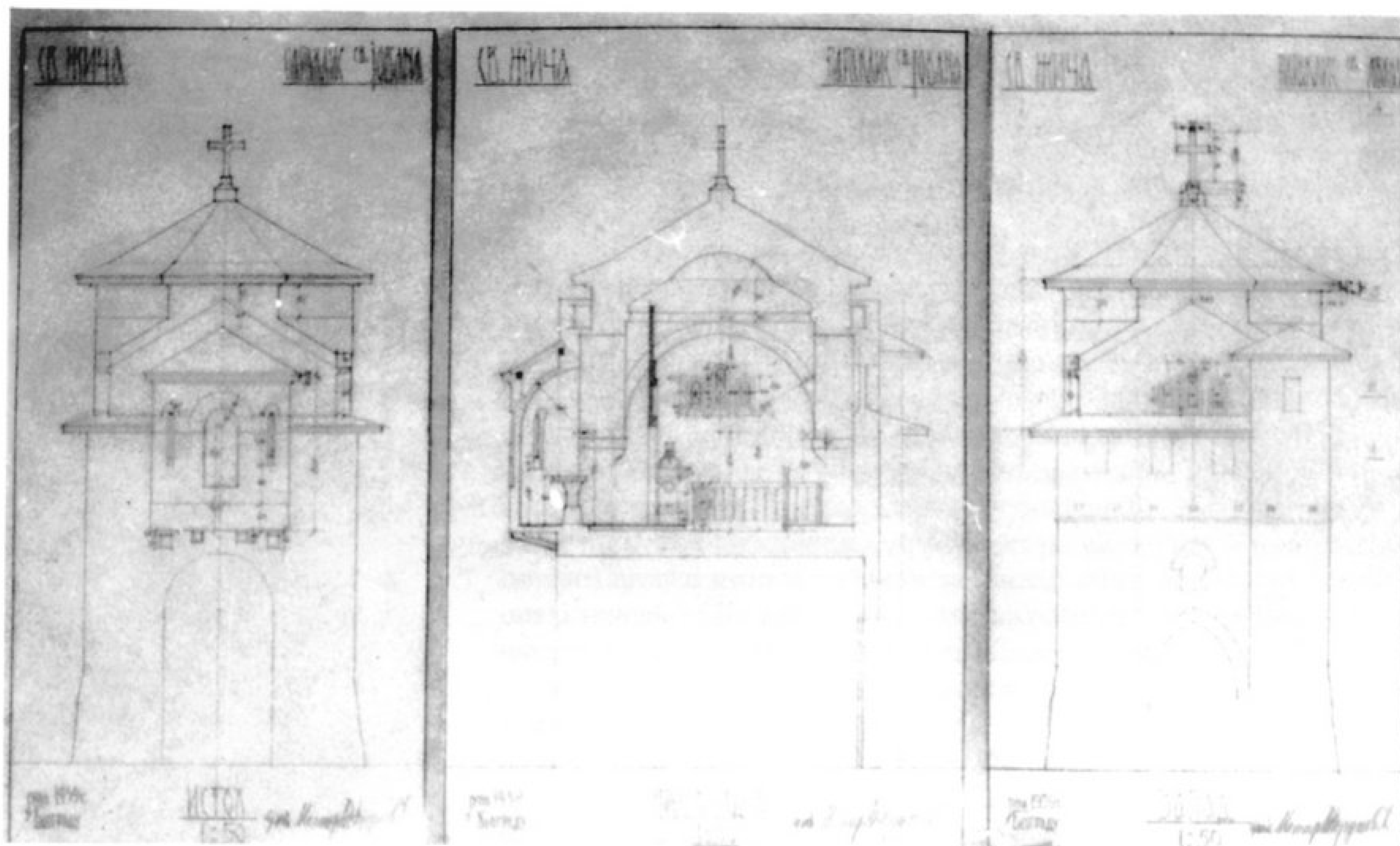
/17/ З. М. Јовановић, *нав. дело,* 68–73.

пластичност израза и скулптурална силуета: „Нарочито сам се трудио да црквици дам карактер старохришћанских храмова са тешким сводовима и ниским крововима. Кубе њено, ниско као на прастарим Савиним богомољама, неће конкурисати ономе са велике цркве, које остаје високо доминантно".[18]

Храм Светог Саве саграђен је као једноставна једнокуполна подужна грађевина основе уписаног крста сажетог типа. Купола је ниска, са тамбуром који плитко израста из кубичног тела храма. Она несумњиво представља најупадљивију реминисценцију на ранохришћанско и раносредњовековно градитељство нашег приморја. Отвори на фасадама цркве су малобројни и уски, што доприноси слабој осветљености њене унутрашњости. Подужна структура храма, лишена вертикалних мотива карактеристичних за Дерокову сакралну архитектуру, одражава контекстуалистички приступ аутора, тежњу ка неупадљивости израза (певнице су такође изузетно плитке). На овој скромној грађевини, масивне, блоковски затворене контуре (зидни парапет увелико преовлађује над отворима), упадљива је намера пројектанта да оствари равнотежу између старих, преузетих истористичких и нових, савремених форми, постигне склад тектонског и пластичног склопа зграде, ублажи контрасте тврдих, масивних кубичних форми и меких, сферних линија кубета и нижих анекса храма. Инсистирање на одмереном, неупадљивом декору цркве потврђује контекстуалистичко опредељење неимара који је буђењем раносредњовековних градитељских реминисценција остварио својеврсну стилску „претходницу" архитектури жичког католикона, али не замишљену као рустичну копију неке старе грађевине, већ као савремену транспозицију облика древне хришћанске архитектуре медитеранског поднебља. Избегавши академску статичност контуре и усиљеност израза, у корист динамичнијег и лежернијег романтичарског приступа, Дероко је и на овом објекту афирмисао спонтаност у градитељској реинтерпретацији старе архитектуре. Духовити детаљи на фасадама храма као што су камени испади и конзоле, разноврсни облици отвора, пријемчивошћу и топлином фактуре ублажавају строгост његове затворене структуре. Они одсликавају неканоничан приступ традицији А. Дерока, обогаћен неочекиваним, духовитим досеткама и маштовитим детаљима.

Посебним тремом црква је спојена са манастирском трпезаријом, једноставном приземном зградом правоугаоне основе, подигнутом у југозападном делу порте. Трпезарија је конципована као лонгитудинална грађевина чије је прочеље рашчлањено деветоделним прозорским низом, једном бифором и вратима. Она поседује и друге, помоћне одаје, а посебним делом повезана је са улазном кулом. Неутралном архитектуром и фасадама од опеке, она се солидно уклопила у амбијент древног манастира. Звоник, приближне висине као и епископски конак, саграђен је на темељима старе манастирске звонаре, постављене источно од храма Светог

/18/ Аноним, *Подизање епископског двора, трпезарије за народ и нове црквице у Жичи,* Време 3. IV 1935.



Слика 6.
М. Коруновић, капела Рођења св. Јована Крститеља на спрату улазне куле у манастиру Жичи, 1939–1940, нацрти

Спаса. Изведен као објекат квадратне основе, поседује три етаже. На овом делу аутор није испољио веће стваралачке амбиције.

Други неимар који је својим радовима обележио трансформацију манастира Жиче у периоду након Дерокових изградњи био је Момир Коруновић (1883–1969).[19] Овај романтичарски и „национално" опредељени стваралац тежио је спајању тековина српског средњовековног градитељства и новијих архитектонских појава, сецесије и експресионизма, у један оригиналан српски „слог" двадесетог столећа. Од 1937. године, једне од последњих сретних година из најплодније међуратне фазе стваралачког рада, Коруновић је често боравио у Жичи. По наруџби епископа Николаја, личног пријатеља још из периода рада у охридском крају (у трећој деценији), он је саградио два мања објекта у порти и доградио параклис на улазној кули.

Коруновићев трем са чесмом „Живоносни источник", популарно назван „шајкача", представља скроман, приземан објекат који је својим необичним изгледом унео ведрину у амбијент манастирског комплекса. Сачињава га понешто тесан и збијен троделни аркадни трем чији се луци уздижу ка забатном завршетку прочеља. Троугаона схема композиције и троделни аркадни трем несумњиво су одјек Коруновићевог старијег сличног решења спомен-чесме у Призрену (1912) и костурнице у Кичеву (1927), за-

/19/ О делу М. Коруновића: А. Кадијевић, *Момир Коруновић,* Београд 1996 (са старијом литературом).

мишљене, додуше, у тешкој каменој рустици, како то приличи комеморативним споменицима. Луци аркаде су, по Коруновићевом обичају, завршени архиволтама, испуњеним бујном декорацијом верског, националног и патриотског садржаја, састављеном од различитих флоралних и геометријских мотива, са упадљивим представама српске шајкаче које фланкирају розету над централним луком. Чесма, постављена у средиште залеђа трема, од почетка није имала добро решен систем довода и одвода воде. Читава композиција ове питорескне грађевине, иако је оживела строги амбијент око старе цркве, будући инспирисана наслеђем моравске школе (декорација и облици отвора), у стилском погледу се није довољно уклопила са рашком архитектуром немањићке задужбине чије је окружење, уосталом, још пре Коруновићевих радова почело да поприма шаролик и неусаглашен архитектонски лик. Након рата и извесних оштећења, продавница свећа је преуређена за другачије функције. У Коруновићевој породичној заоставштини у Београду чувају се различите варијанте нацрта фасаде ове грађевине, као и њена основа.

Други Коруновићев објекат — богојављенска чесма, несумњиво је атрактивнији, саграђен од беловодског пешчара југоисточно од апсиде цркве Светог Спаса. Ова китњаста манастирска фијала, чији се оригинални планови такође чувају у Коруновићевој заоставштини, има облик осмоугаоног балдахина са куполом. Осам витких стубића носе тролисне лукове украшене плитким преплетним украсима. Под самом калотом налази се јако истурен подеони венац. Објекат одише лакоћом и грациозношћу неуобичајеним за Коруновића, који је више нагињао масивним монументалним формама или декоративним ефектима неоморавског типа. Минуциозна пластична обрада лелујавих лучних линија аркада показује да је Коруновић, иако у позном стваралачком добу, имао живу машту. Навикнут да гради у великим размерама, он овде као да и сам ужива у готово скулпторској интерпретацији једног малог објекта. Тордиране колонете, моравски преплети и друга плитка декорација флоралног карактера, натписи верске садржине, појачавају декоративни изглед и симболични карактер овог складног, живописног објекта.

На спрату улазне куле Коруновић је 1939. године саградио параклис посвећен Рођењу св. Јована Крститеља. Изграђен као задужбина краљевачке трговачке породице Буњак, освећен је у септембру 1940. године. Из сачуваних Коруновићевих нацрта,[20] запажамо да је он доградњу на кули у целини осмислио према властитим градитељским схватањима, делимично поштујући контекст древног манастира. Након уклањања затечене дрвене конструкције, Коруновић је прво извео западну фасаду спрата куле, омалтерисану црвеном бојом, усклађеном са бојом храма у позадини, са забатом на врху и тролучним слепим уским архиволтама у подножју; затим је простор кубичне капеле прекрио осмоугаоном плитком ниском куполом (првобитно је била планирана октогонална пирамидална конструкција). Од расположивог про-

/20/ Такође се чувају у његовој породичној кући у Ламартиновој 10 у Београду.

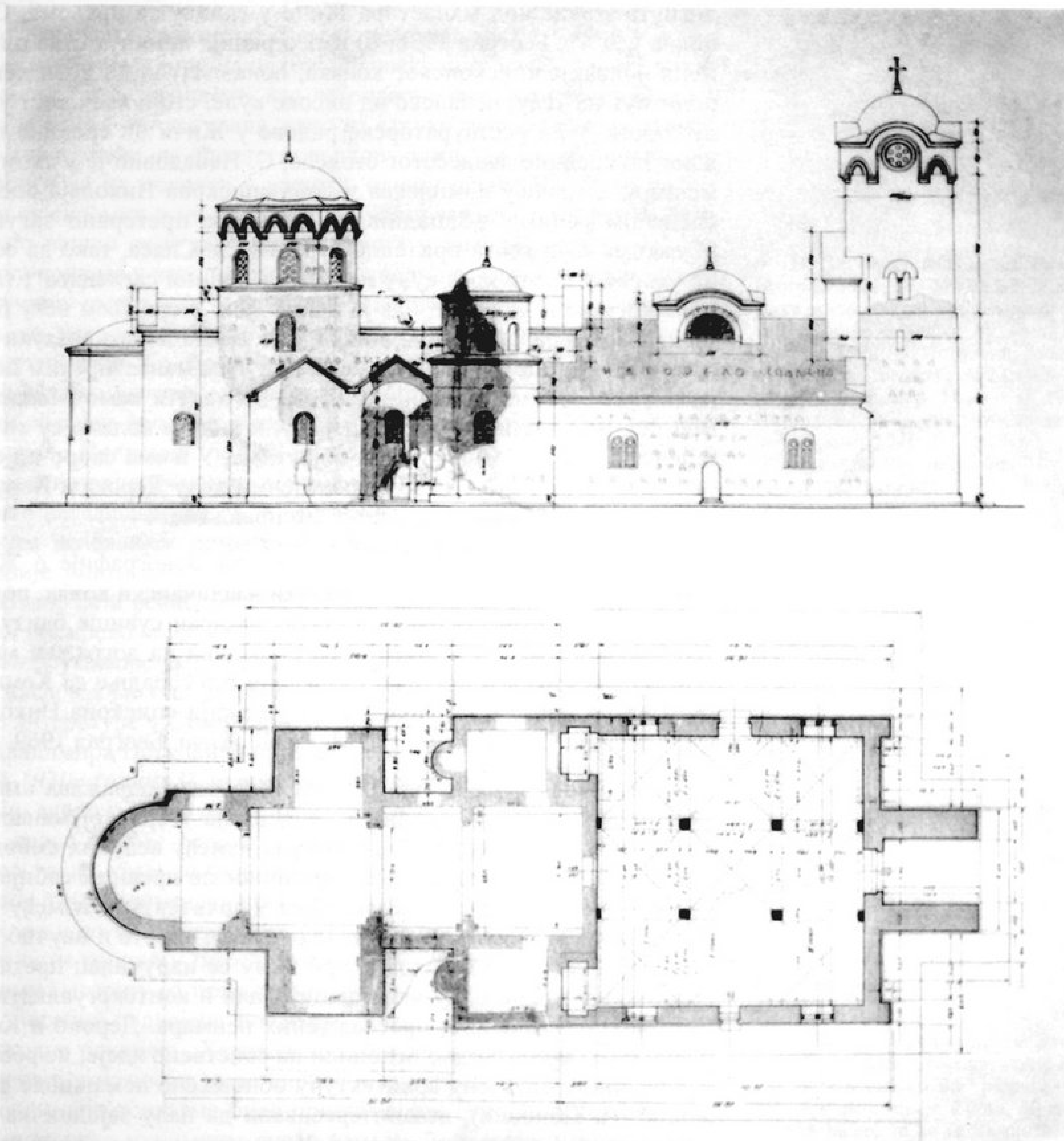
стора на спрату куле, одељења приближно квадратне основе, Коруновић је искористио максимум, додавши апсиду која конзолно испада из равни зида изнад лучног пролаза на источној страни. Тај неомалтерисани део здања се у морфолошком смислу надовезао на камену рустику затеченог дела куле. Капела, посебним степеницама повезана са приземљем куле, засведена је, али и слабо осветљена, будући рашчлањена малобројним отворима.

За разлику од Дерока, Коруновић у Жичи није остварио импозантне и монументалне грађевине, већ је сву пажњу усмерио ка постизању декоративног, живописног ефекта малих градитељских структура. Чак је и његов „стилски" западни завршетак улазне куле понешто китњастији од већине његових црквених објеката. Радећи попут Дерока тих година на разради значајних пројеката за друге дестинације, Коруновић је свој жички „опус" осмислио у кратком временском интервалу, дајући му маштовит и особен архитектонски карактер. Ако у поређењу са монументалним, упечатљивим грађевинама које је извео широм Југославије Коруновићеви мали жички објекти представљају дела од ужег, локалног значаја, њихова минуциозна архитектонска обрада демантује утисак да се ради о маргиналним, рутинским радовима. То су у сваком погледу солидни објекти, рађени са великом пасијом, дубоким религиозним и националним уметничким надахнућем, карактеристичним за рад тог инвентивног и плодног градитеља.

Овај свестрани стваралац Жичу је често посећивао и касније, поготово у наредним, ратним годинама. Његов удео у делимичној заштити у рату оштећене цркве Светог Спаса је од несумњивог значаја. Радећи на утврђивању оштећености архитектонских споменика страдалих у рату по налогу министра грађевина, Коруновић је боравио у Жичи 1941. и 1942. године. Храм Светог Спаса је тешко страдао почетком ратних дејстава у Краљевачком срезу, па га је требало привремено оправити. Након темељног увиђаја, Коруновић је предузео неопходне и хитне мере заштите.[21] По његовом пројекту и уз његов надзор оштећени кров припрате је оправљен, а зазидана су и оштећења на северној фасади, најоштећенији део северне певнице и северног параклиса. Осим тога, Коруновић је извршио привремену рестаурацију порушеног дела северног кубета и кубичног постоља, оштећених сводова и пиластара. Управо су од посебног значаја за праћење развоја конзерваторско-рестаураторских радова на Жичи његови сачувани технички снимци цркве, на којима су забележена и оштећења. Својим захватом, Коруновић није обухватио сва оштећења на цркви која је у видно оштећеном стању дочекала ослобођење и темељније оправке у послератним годинама. Превасходни значај његове привремене санације је у томе што је унутрашњост храма привремено заштићена од влаге и падавина, које су претиле да униште древне жичке фреске. Милка Чанак-Медић је у тексту *Истраживање и обнова манастира Жиче* (Краљево 1995) изложила став да Коруновићева зазиђивања цркве Светог Спаса нису била довољно добро изведена, па су морала бити поновљена.

/21/ Грађа о томе се чува у Коруновићевој заоставштини; о његовом раду на заштити Жиче в. А. Кадијевић, *Рад архитекте Момира Коруновића у заштити споменика културе,* Гласник ДКС 16 (Београд 1992) 185.

Још у току Дерокових доградњи манастирског комплекса у Жичи јавиле су се дилеме о стилској усклађености старих и нових грађевина. О том питању било је различитих оцена, актуелних несумњиво и данас, када се такође врше одређене интервенције у комплексу манастира. Новинар „Времена“, наклоњен подухва-



Слика 7.
М. Коруновић, црква Светог Спаса у Жичи, изглед са севера, нацрт са назначеним оштећеним деловима, 1941; доле, технички снимак цркве Светог Спаса у Жичи, основа, 1941.

ту епископа Николаја, покренуо је у јавности ово питање 1935. године, констатујући у свом чланку „Нови епископски двор и народна трпезарија са црквицом чине целину са манастиром" (Време, 23. 10. 1935, 7) да „новоподигнуте грађевине својом импозантношћу нимало не смањују импозантност величанствене Жиче и хармонизирају са њом". Наредне 1936. године, Дероко је у интервјуу „Слободној речи" (М. Петровић, „Да ли су новоподигнуте зграде код манастира Жиче у складу са црквом", Слободна реч 47, Београд 1936, 6) изнео раније поменут став о промени локације епископског конака, понављајући да нови конак, подигнут на углу, недалеко од високе куле, стоји као „кост у грлу". Описујући рестаураторске радове у Жичи од средине прошлог до средине двадесетог столећа, С. Ненадовић је у свом коментару доградњу комплекса у доба епископа Николаја оценио следећим речима: „Западни део порте је претерано загушен објектима који доста притешњују храм Св. Спаса, тако да се он по уласку у порту кроз кулу не може у целини сагледати"; такође је истакао и чињеницу да је црква „још у средњем веку била пригушена зградама" и да „никад није имала много ваздуха око себе", што је био случај и са неким другим манастирским целинама и градовима у Србији. „Треба погледати само Манасију, Маглич, или Мали град у Смедереву, и видети колико су ти амбијенти били угушени многим објектима. У њима скоро није ни било сунца".[22] У текстовима посвећеним делу Дерока и Коруновића то питање није подробније расправљано.

Описујући манастирски комплекс, аутори монографије о Жичи 1969. године су запазили да је „велики владичански конак, подигнут у псеудосредњевековном стилу", лоциран сувише близу цркве Светог Спаса, напомињући да су радови на доградњи манастирског комплекса претежно изведени без сарадње са Комисијом Светог Синода, по нахођењу и у режији епископа Николаја (М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 55).

Комплекс нових грађевина у Жичи сликовито одражава импровизаторски карактер тадашњих тенденција у српској манастирској архитектури, делимичан раскорак између великих амбиција и реализованог решења карактеристичног по превише сабијеном распореду објеката. Неусаглашеност у архитектури између старих и нових грађевина резултат је одсуства чврсте и научно утемељене концепције изградње, при чему се наручилац претежно ослонио на стваралачку имагинацију, али и контекстуалистички необавезан став наших прослављених неимара. Дероко и Коруновић су се превасходно ослонили на сопствене идеје, не респектујући много затечену архитектуру обновљене немањићке задужбине (П. Поповић), незаинтересовани да нађу заједничка или усаглашенија међусобна решења. У том смислу, снажнији лични печат архитектонској целини манастира утиснуо је Дероко, изградивши веће, бројније и упадљивије објекте.

Недовољно усклађено изведена, оптерећена импровизацијама и честим изменама првобитне концепције, композиција нових

/22/ С. М. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи за последњих сто година,* Саопштења 1 (Београд 1956) 34–35.

жичких објеката не чини довољно осмишљену, органски чврсту и хомогену градитељску целину. Осим што представљају особена и оригинална остварења наших угледних неимара национално-романтичарског усмерења, ови објекти више значе сами за себе него што доприносе уједначеном и хармоничном изгледу окружења једног од најзначајнијих средњовековних српских споменика. Иако су у порту Жиче унели стилску шароликост и хетерогене архитектонске мотиве, својствене за нагло и радикално „осавремењивање“ околине старих споменика, нови објекти су у функционалном и естетском погледу несумњиво задовољили потребе наручилаца, заокруживши један значајан период у градитељској повести древног манастира.

Aleksandar KADIJEVIĆ

BUILDING ACTIVITY OF ALEKSANDAR DEROKO AND MOMIR KORUNOVIĆ IN ŽIČA BETWEEN THE TWO WORLD WARS

The most ambitious undertaking aimed at modernizing and expanding monastic complexes in Serbia between the two world wars was carried out in Žiča from 1935 to 1940. The primary goal of commisioners (the chief proponent of the expansion was Bishop Nikolaj Velimirović) was to encompass Žiča by monastery walls and supply new structures necessary in the complex. Two acknowledged connoisseurs of Serbian architectural heritage and exponents of the national style in Serbian architecture, Aleksandar Deroko and Momir Korunović, produced architectural designs for new buildings. Deroko left a more conspicuous personal mark on the appearance of the monastery, having constructed a greater number of more stately buildings: the bishop's residence, refectory, the small church of St. Sava, and the bell-tower. Korunović designed a chapel on the upper storey of the tower at the entrance, the pinnacle and portico with a drinking fountain, attempting to enrich the complex of the ancient monastery with picturesque motivs from his own architectonic aesthetics. Criticized in the middle of the sixth decade for not showing proper respect to the architecture of the church of the Holy Saviour, these structures possess greater significance taken on their own, than they actually contribute to the harmony and organic unity of the monumental complex of Žiča.

Иван СТЕВОВИЋ

„ЖИЧА И ЛАЗАРИЦА" СЕДАМДЕСЕТ ГОДИНА КАСНИЈЕ

Писање о књигама научника старих генерација, покушајима и дометима у њима изложеним, у српској историји уметности није честа тема. Иако однос сваког новог проучаваоца према споменику који представља објекат његовог интересовања на различите начине бива утемељен напорима минулих прегалаца на истом послу, ретроспективно разматрање природе тог одређења садашњег прошлим најчешће остаје изван дубљег промишљања. Стога, и уобичајене констатације овог времена — да је једно дело било „значајно" или „преломно" у развоју науке којој припадамо — остају без тежине уколико се данас, неколико деценија по објављивању, са присутном и потребном дистанцом не приступи поновном читању његовог садржаја.

Садашњи однос према нашим научним прецима, пионирима проучавања српске средњовековне уметности, нужно је, донекле, профилисан одсуством синтетског погледа на историју тих истраживања.[1] Одређени савременом методологијом и властитом истраживачком оптиком, дијалог са давно написаним страницама водимо пре свега описујући историју присуства једне теме или једног проблема на научној позорници, или онда када нам њихови редови могу подарити понеки у међувремену изгубљени детаљ или непротумачени податак. Враћамо им се и о свечаним или сетним пригодама, у намери да сакупимо и валоризујемо целокупни опус њихових аутора.[2] Сасвим по изузетку, посматрамо их као засебне целине, књиге настале у сплету разноликих опажаја, идеја и метода.

„У историјском предању уметности једно минуло дело не траје захваљујући ни вечним питањима ни трајним одговорима, већ захваљујући мање или више отвореном односу тензије између питања и одговора, проблема и решења, који може изазвати ново разумевање и импликовати поновно примање дијалога савремености са прошлошћу."[3] Споменик пред којим се налазимо у српској средњовековној уметности један је од најбољих примера за то. Вековном трајању жичког католикона приступамо, нарочито последњих година, са много питања, од њега ишчекујемо важне, за архитектуру XIII века у многоме и кључне одговоре. Но, повесницу једног уметничког дела не чини само његово трајање у „објективној" историји већ и време у којем оно постаје повод истраживачевом бдењу. Плод тог бдења и његово присуство у свом и будућем времену утемељени су у истом односу „тензије" чинилаца поменутих у претходном цитату. Као ни сам споменик

/1/ Вредне прилоге будућој историји историје српске средњовековне уметности представљају радови С. Богдановић и Љ. Мишковић–Прелевић сабрани у каталогу изложбе *Излози српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884,* Београд 1978; такође и С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку,* ЗФФ XII–1 (Београд 1974) 479–498; исти, *Сто година изучавања средњовековне уметности и археологије на страницама Старинара (1884–1984)*, Старинар XXXV/1984 (Београд 1984) 135–157.

/2/ У невеликом броју текстова инспирисаних овим поводима свакако се издвајају они посвећени Светозару Радојчићу, уп. С. Ћирковић, *Светозар Радојчић у српској историографији о средњем веку,* ЗЛУ 15 (Нови Сад 1979) 9–13; В. Ј. Ђурић, *Рад и улога Светозара Радојчића,* у књизи С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978,* Нови Сад 1982, 9–16; књига XXXV часописа Старинар, посвећена стогодишњици његовог излажења доноси и рад о Владимиру Р. Петковићу, уп. И. М. Ђорђевић, *Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931–1956. године,* 41–46; у најновије време објављена је и студија о делу Николаја Окуњева, уп. И. М. Ђорђевић, *Значај Н. Л. Окуњева за српску историју уметности,* Руска емиграција у српској култури XX века, I, Београд 1994, 213–219.

/3/ H. R. Jaus, *Estetika recepcije,* Beograd 1978, 117.

тако ни књига о њему не живи само због питања која је отворила или одговора које је дала. Јер, нити су та питања једина нити су одговори дефинитивни. Дуговечност књизи обезбеђује управо „тензија", или је можда боље рећи „простор" који се у њој обра-зује у сусрету и квалитету изречених недоумица и понуђених ре-шења. Тај „простор" постаје полазна тачка у размишљањима сваког новог проучаваоца, пут ка новом разумевању и даљем продубљивању проблема.

Поновно приступање делу које своје место у науци има већ више деценија обавезује читаоца да сасвим јасно одреди своју позици-ју. Тачку са које полази представља општеприхваћена чињеница да у различитим временима исти текст различито делује на своју публику. Самим тим, питања која се постављају пред читаоца настају у интерференцији два тренутка — оног у којем је текст написан и оног у којем се, увек изнова, разматра.[4] Тумачење историје у свакој епохи дужно је да, из своје перспективе, одгово-ри на та питања. Стога је и задатак савременог читаоца вишесло-јан. Његова пажња усмерена је на посматрање начина разумевања и деловања текста у прошлости, а потом и на однос који према њему успоставља садашњост. Враћајући се књизи читалац обавља унутрашњу ре-креацију њеног садржаја, он разлучује њене посто-јане и у сваком добу објективне, универзалне вредности од про-менљивих, оних које су у међувремену изгубиле на значају. Без претензија да његова рецепција буде пут ка последњем исправном разумевању текста, читалац се у истом тренутку појављује и као „човек који анализира" и као „човек који класификује".[5]

Више разлога определило нас је да из старијих писања о првом седишту средњовековне архиепископије издвојимо и на скици-рани начин покушамо да прочитамо дело Милоја М. Васића *Жи-ча и Лазарица,* усредсређујући се понајвише на поглавље које но-си наслов „Жича". На једној су страни они произишли из изрази-те неравнотеже између карактера Васићеве књиге, времена у ко-јем је настала и начина на који је њу то, па и наредно време при-хватило. Други поводи начелне су природе: актуелизовање мину-лог садржаја и његова поновна анализа не само што том садржају дају нову димензију већ, истовремено, изоштравају истраживачев поглед и на све друго што је о одређеној теми написано, све до најновијих резултата. Не треба посебно наглашавати да се ни из-близа сваком научном постигнућу из прошлости не може прићи на овај начин. Васићево дело то, међутим, свакако допушта.

Изишавши из „Издавачке књижарнице" знаменитог Геце Кона на почетку 1928. године, *Жича и Лазарица* је заокружила херојску де-ценију у истраживању српске средњовековне уметности. Од 1919, у којој се у Паризу појавила Мијеова *L'Ancient art serbe. Les églises,* библиотека о задужбинама Немањића и њихових наследника гото-во да је из године у годину постајала богатија за по једну нову књигу. Владимир Петковић је 1922. објавио монографију о Равани-ци. Исте године је и сам Милоје Васић штампао резултате својих бављења средњовековном уметношћу на источној обали Јадрана.

/4/ *Исто.*

/5/ M. Porempski, *Ikonosfera,* Beograd 1978, 37 и даље, даје објашњења ових термина; уп. такође и Јаусова разматра-ња позиције и улоге „имплицитног" и „експлицитног" читаоца, H. R. Jaus, *нав. дело,* 369 и даље.

Петковић је 1924. представио *Сшуденицу,* а за њом су се појавиле и књиге о Марковом манастиру и Каленићу. Уз *Жичу и Лазарицу,* 1928. година остаје упамћена и по монографији о Манасији, као и по великом подухвату Николаја Окуњева *Monumenta Artis Serbicae.*[6] Упоредо са њима, на страницама бројева из треће серије часописа Старинар, за све ово време разматран је и низ других тема и споменика из истог периода српске уметности.[7]

Иако двадесете године по свему представљају раздобље у којем су „славне задужбине наших средњовековних жупана и краљева" све мање биле „скривене, као легендарне очаране царске кћери", иако је много истраживача, како из струке тако и аматера, настојало „да их нађе, да одгонетне њихову тајну, да с њих скине чини и чари и да их поврати у живот", одјеци појаве Васићеве књиге били су скромни и по броју и по научној тежини. Све што је било речено нашло се у два обимна текста у дневним новинама, два кратка приказа у часописима тек посредно везаним за археологију и историју уметности, и само две белешке да је књига уопште објављена, дате у гласилима најуже усмереним на ово поље Васићеве делатности. У „Времену" од 19. марта огласио се Војислав Илић Млађи; његови редови нити су могли нити им је намера била да досегну даље од романтичарске апотеозе националне прошлости.[8] „Политика" је донела запажања Владимира Ћоровића: угледни научник бираним речима обратио се Васићевом делу, нарочито наглашавајући да је оно успела потврда потребе за заједничким деловањем истраживача на пољу политичке историје и историје уметности.[9] Из своје перспективе *Жичом и Лазарицом* позабавио се и ревносни Павле Поповић, не пропуштајући да похвали Васићево обилато коришћење старе књижевности као извора за проучавање уметности средњег века.[10] Коначно, ако се изузму наслов књиге са њеним поглављима, дат у оквиру прегледа нове литературе у Старинару из 1928. године, и неколико реченица Владимира Петковића написаних за Byzantinische Zeitschrift из 1929–1930. године,[11] једини прави Васићев колега иза којег је остало слово о *Жичи и Лазарици* био је Александар Дероко. Читајући данас његове редове, стичемо утисак да ни сам аутор није желео да до краја открије сопствени став према књизи. С једне стране, њену суштинску вредност Дероко је видео не толико у исправљању до тада изречених мишљења о средњовековној српској уметности колико у Васићевом методу, у „светлости која се баца на саму материју са прикладних тачака, до сада мрачних". Међутим, посебно издвојена последња реченица текста као да негира претходне похвале: „Хезихазам, кључ за многа објашњења у старосрпској уметности, нова парола је лансирана".[12] Знајући у којој је мери идеја исихазма била присутна код Васића, остајемо у недоумици пред узајамним сучељавањем Дерокових исказа.

Васићева књига тако је у свом времену остала без темељите анализе коју је свакако заслуживала.[12a] У наредним деценијама посебно је помињана само као његов додатни допринос науци, дат упоредо са пресудном делатношћу у стварању археологије пра-

/6/ В. Петковић, *Манасшир Раваница,* Београд 1922; М. М. Васић, *Архишекшура и скулйшура у Далмацији од йочешка IX до йочешка XV века. Цркве,* Београд 1922; В. Петковић, *Манасшир Сшуденица,* Београд 1924; Ж. Татић, *Марков манасшир,* Нови Сад 1925; В. Петковић — Ж. Татић, *Манасшир Каленић,* Вршац 1926; С. Станојевић — Л. Мирковић — Ђ. Бошковић, *Манасшир Манасија,* Београд 1928; N. Okunev, *Monumenta Artis Serbicae I–IV,* Zagrebiae — Pragae MCMXXVIII.

/7/ Уп. С. Петковић, *Сшо година изучавања средњовековне умешносши.*

/8/ В. Илић Мл., *Заборављене лейоше. Једно монуменшално дело из сшаре срйске црквене умешносши,* Време бр. 2243, 19. март 1928, 5.

/9/ В. Ћоровић, *Жича и Лазарица,* Политика бр. 7219, 7. јун 1928, 7.

/10/ П. П., *М. Васић, Жича и Лазарица,* Прилози КЈИФ X-1 (Београд 1930) 320–322.

/11/ Старинар IV (1926–1927, Београд 1928) 281; Byzantinische Zeitschrift XXIX (1929/30, Berlin — Leipzig 1930) 454–455.

/12/ А. Дероко, *Жича и Лазарица,* Нови Видици I 3–4 (март–април 1928) 257–260.

/12a/ Читајући данас друге Васићеве текстове из овог времена, стиче се утисак да је и он сам био разочаран млаким пријемом своје књиге. Имплицитно али јасно, то се може приметити у врло негативној критици монографије о Манасији, објављеној у часопису Мисао 207–208 (август 1928) 466–477, као и у писму које је поводом преправке цркве у Старом Нагоричину јавно упутио митрополиту Варнави, Политика бр. 7708 (18. октобар 1929) 8.

историјског доба на овим просторима.[13] У српској историји уметности навођена је често, понајвише као један од токова којима се наша наука, како у целини тако и у посебним проблемима, кретала у свом развоју.

Приступајући изучавању споменика националне историје, Васић је у свом личном и научном животу извео ретко поновљив и дубок рез. Иза себе је оставио више од двадесет година разноликог али једнако темељног рада на археолошким локалитетима и монографијама о њима, у културној јавности тадашње Србије, на Универзитету.[14] Оставио је и Винчу, праисторијско насеље са којим ће ући у историју археологије, и искорачио у сасвим другачију прошлост. У домаћој историографији дочекала га је једна ситуација, у иностраној — умногоме различита. На оставштини М. Валтровића и Д. Милутиновића, српске средњовековне цркве по правилу су сагледаване кроз чврсту формулу међусобно одвојених поглавља о историјским приликама настанка, њиховој архитектури, иконографији и стилу фресака. На другој страни, Г. Мије, О. Вулф, Ш. Дил и њихови пратиоци иза себе су већ имали прва детаљнија знања о цариградским и другим византијским споменицима, напредујући ка уочавању и испитивању сасвим посебних проблема источне хришћанске уметности. Васићева ерудиција и научна етика не само да нису могле проћи поред њихових метода и резултата већ су их непогрешиво препознале као оне којима се треба приближити. Онако како је замишљена и спроведена, *Жича и Лазарица* то непобитно потврђује.

Већ у наслову датим преломним грађевинама старе српске архитектуре Васић је потенцирао њихов значај, наговештавајући истовремено и карактер свог дела, са многих страна изведеног другачије од дотадашњих. У *Жичи и Лазарици* напуштен је монографски приступ, она је окренута расправи о проблемима уметности у раздобљима која су наведени споменици обележили. Тиме је јасно била одређена и композициона структура Васићевог писања: дуге описе архитектуре сменило је представљање само најважнијих особина грађевине, док је њена историја излагана увек са жељом да се протумачи „дух времена“, а не као прости збир догађања. Било је пуно тема о којима је Васић желео да пише, и пуно недоумица са којима је морао да се суочи, па је због тога, повремено, његов стил дугих реченица знао да заостане за хитрином његових мисли. Но ход од Жиче ка Лазарици и није био замишљен као кретање ка лепоти речи или прослављању великих предака, већ ка досезању мозаика научних промишљања, од којих су многа своју свежину и актуелност трајно задржала.

Наслов књиге може се тумачити и другачије, као траг једне од основних нити коју ће Васић следити у писању. Жича и Лазарица за њега представљају обележја две епохе које, мада различите по историјским околностима, у српском градитељству исходе из истог идејног врела и, стога, теку континуирано.[15] Ипак, већ у садржају, он ће их јасно раздвојити: поглавље о седишту архиепископије говори о споменицима Немањиног доба, самој Жичи,

/13/ J. Korošec, *In memoriam: Miloje M. Vasić,* Arheološki Vestnik VIII/1 (Ljubljana 1957) 76–78; Р. Марић, *Милоје М. Васић (3–16. IX 1869 — 4. XI 1956),* Старинар V–VI (1954–1955, Београд 1956) 403–406; Ђ. Бошковић, *Милоје М. Васић (1869–1956),* Старинар VII–VIII (1956–1957, Београд 1958) XI–XII; Сто година Филозофског факултета, Београд 1963, 277–288; Д. Срејовић, *Милоје М. Васић, творац српске археолошке науке,* Старинар XXXV (1984) 25–29.

/14/ Д. Срејовић, *нав. дело.*

/15/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века,* Београд 1928, 91, 99 и на другим местима, потенцира став да околности током друге половине XIV века, од Душанове смрти, ни на који начин нису угрозиле „ни етнички, ни религиозни, ни културни континуитет…“.

и, коначно, њеним одјецима у потоњем градитељству. Лазарица се ту ни једном не спомиње, управо као што се и у наставку књиге сасвим ретко наилази на храмове XIII века. То одсуство стварне интерференције у Васићевом писању допушта да се на *Жичу и Лазарицу* може гледати као на две књиге обједињене једном идејом — исихазмом и његовим утицајем на нашу стару архитектуру.

Предмет даље анализе у овом раду је Васићева *Жича.* На којим поставкама почива његово промишљање првог периода српске средњовековне архитектуре?

Увод у ово поглавље изведен је у широким потезима и садржи низ постулата на којима Васић заснива свој приступ у раздобље коме је Жича симбол. Све кључне идеје изложене су као у замишљеном археолошком пресеку: ослањајући се једна на другу, оне се понекад прожимају, а понекад су јасно раздвојене, творећи различите слојеве експозиције. На свом почетку српска уметност одређена је утицајима из других области — Охридске архиепископије и Приморја. Васићу је јасан значај споменика на источној обали Јадрана, те сматра да би управо од њих требало да започне проучавање првих српских сакралних грађевина. Надаље, „српска уметност, будући, у основи, црквена уметност, развијала се под утицајем два фактора: државе, оличене у владаоцу, и цркве, оличене у њену клиру. Владаочева воља, условљена личним наклоностима и стицајем политичких прилика и догађања, и захтеви цркве, основани на прописима и потребама богослужења, били су оне две компоненте које су очуваним споменицима, као резултанти, давале и унутрашњу садржину и спољашњи изглед. Архитект–протомајстор је имао да се прилагоди, својим радом, владаочевој вољи и захтевима цркве. Његове су техника и конструкција, а, у извесном степену, и декорација дотичног споменика, што је зависило од школе дотичнога протомајстора.“[16] Владар је у средњовековној Србији „главни заштитник западњачке уметности и њених утицаја“, а црква утемељена на монаштву и принципима исихазма извор тежње за сталним повратком на старе узоре.[17] Коначно, „мали и још недовољан број познатих споменика и факата“ не даје аргумента у прилог њиховом сврставању „у стилске, временске и обласне групе“. Уместо синтеза које треба да дају тек будуће генерације, „ја претпостављам, бар за сада, што опширнију и што дубљу студију појединих споменика и појединих појава на њима, јер ће само таква студија припремити и омогућити доцније закључке.“[18]

Васић се потом окреће самим грађевинама које припадају кругу Жиче, а своје излагање о њима дели на три мање целине. Прву чине цркве подигнуте у доба Немањине владавине. Храм Светог Николе у Топлици Васић види као најзначајнији у овом раздобљу. Препознаје позније додатке на њему и сматра да је пресудни утицај на његову архитектуру дошао из Цариграда. Основа Светог Николе одредила је просторну концепцију каснијих Немањиних грађевина, у којима је „задржано језгро … кубе над квадратним простором … коме су, у току времена, додавани још

/16/ *Исто,* 3.

/17/ *Исто,* 7–9.

/18/ *Исто,* 2, 9–10.

и други простори и другачије конструкције“.[19] Ђурђеви ступови код Раса представљају почетак одвајања архитектуре Немањиног доба од византијских утицаја. На грађевини се препознају две фазе: прву чини сама црква, а другу куле на западној страни призидане у доба краља Драгутина. Специфична просторна схема последица је конфигурације терена на коме је она подигнута, а романички начин зидања и украс на фасадама резултат блиских додира Немањине Србије са јужном Италијом.[20] Основа Студенице произишла је из основе Светог Николе, али је њена архитектура у целини „под претежно и знатно јачим утицајем са Приморја и из Јужне Италије“.[21]

Жича заузима средишње место у излагању о немањићким „краљевским задужбинама“. Њену историју Васић пише упоредо са коментарима вести које су сачуване у писаним изворима. Када говори о градитељима придошлим из грчке земље, Теодосије „пише тенденциозно, па се с тога ни његови подаци о пореклу мајстора не могу сматрати ни као поуздани, ни као тачни.“ Не може се, такође, прихватити ни могућност да је спољна припрата са катихуменом подигнута у Савино време, „у толико пре, што њу не помиње ни Доментијан ни Теодосије.“[22] Архитектура Жиче у вези је са грађевинама претходног раздобља, али се, истовремено, у њој појављују и значајне новине: широка полукружна апсида, певнички простори, параклиси уз унутрашњу припрату. Васић наводи дотадашња мишљења о пореклу, облицима и функцији ових простора. Његов закључак је да кључна улога у настанку Спасове цркве припада светом Сави, а да су нова решења у програму грађевине резултат његовог ослањања на прописе Хиландарског и Студеничког типика.[23] Васић се посебно осврће и на конструкције кубета, лукова и сводова у Жичи; начин на који су изведени „упућује нас … на Приморје и на Запад“. Будући да у Савину заслугу спадају унутрашњи садржај цркве и њена основа, израсли на византијским начелима, „Жича, дакле, потврђује акцију оба главна фактора који су утицали на формирање и ток средњовековне Српске Архитектуре ...“.[24]

Последњу целину Васић је посветио одјеку градитељских решења Жиче у потоњој српској архитектури. У кратким цртама задржао се на особинама цркве Светог Ђорђа код Берана, пећким Светим апостолима и Милешеви: битном одликом последње сматрао је кубе над нартексом.[25] Сопоћански храм својим базиликалним изгледом потпуно се приближио катедралама Запада.[26] Врхунац старог српског градитељства Васић налази у остацима Милутиновог маузолеја у Бањској, подигнутог по угледу на Студеницу. „Ја истичем … ову околност још и стога, што би она најбоље потврђивала моје мишљење о личној акцији, личном уделу владаоца у пројектовању и зидању његове краљевске задужбине.“ Стога је, према Васићу, заблуда помишљати на учешће архиепископа Данила II у подизању Бањске, јер он не би могао инсистирати на западњачкој техници зидања нижих делова цркве.[27] „Бањска има основу Жиче, основу којој су додати

/19/ *Исшо,* 14–18.

/20/ *Исшо,* 18–27.

/21/ *Исшо,* 28–33.

/22/ *Исшо,* 37–38.

/23/ *Исшо,* 39–42.

/24/ *Исшо,* 48–49.

/25/ *Исшо,* 49–53, 52.

/26/ *Исшо,* 53–63 и даље.

/27/ *Исшо,* 66, 94.

простори поред светилишта и по један дуг параклис дуж брода и нартекса, на северној и јужној страни.“ Купола цркве почивала је на ниском тамбуру са аркадама, без прозорских отвора. Милутинов гробни храм имао је битних сличности са решењима примењеним у архитектури Сопоћана и Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, а дуги параклиси наговестили су концепцију простора развијену у Дечанима.[28] Дечани су за Васића пад у српском градитељству, који не надокнађује ни величина храма ни богата пластична декорација. Повеље манастиру и каснији извори сведоче да је први човек градње цркве био фра Вита, док је Данило II био задужен за изглед ентеријера.[29] Низ „краљевских задужбина“ завршава Душанова црква Светих арханђела. Уписани крст у основи и романо-готичка декорација потпуна су новина у дотадашњој српској архитектури, битна за „разумевање појава на црквама Лазарева доба и доба његових последника …“.[30]

Када данас доспе до последње од стотину страница посвећених „краљевским задужбинама“ Немањића, читаоцу се у сећање враћа стара али увек актуелна Беконова опаска да „истина спремније искрсава из грешке неголи из збрке“. Јер, природа Васићевих грешака будуће истраживаче могла је да усмери само на прави пут.

На први поглед парадоксално делује чињеница да је клизав терен у Васићевим разматрањима био управо онај археолошки. Западно постројење Ђурђевих ступова приписао је Драгутиновом времену, мада је и сам установио да је то „једина наша црква где су куле призидане тако да се … не види да су оне доцније призидане уз цркву…“.[31] Тиме је себе довео у сукоб са нешто ранијим, сасвим исправним, закључком да се на првом месту мора веровати изгледу споменика, а тек онда подацима о њима сачуваним у писаним изворима.[32] Такође, куполу изнад нартекса Милешеве сматрао је првобитном, старијом од спољне припрате у Жичи, а интервенције у елевацији Бањске, изведене по свој прилици у доба Турака, учиниле су му се утицајем византијске, чак цариградске архитектуре.[33]

Други тип Васићевих погрешака произишао је из опсервација о појединим белешкама средњовековних писаца. Градитељима Жиче, о којима говори Теодосије, порицао је порекло из грчких земаља, али је, у исто време, непостојање података о спољној припрати код Теодосија сматрао једним од пресудних аргумената да је она саграђена тек у XIV веку.[34] Трудећи се да докаже да архиепископ Данило II није био протомајстор, под сумњу је довео писања његових биографа. Они то, међутим, ни на једном месту нису ни споменули. Пресудну улогу у настанку Бањске подарио је тако другом архиепископу — Никодиму.[35] Размишљајући на исти начин умањио је и Данилово присуство и утицај у градњи Дечана, дајући предност решењима која је могао осмислити само фра Вита.[36]

Наведени Васићеви промашаји могу се, међутим, објаснити сасвим објективним разлозима. У време када је обилазио споменике и писао о њима, практично сва домаћа историографија о архитектури XII и XIII века сводила се на радове М. Валтровића и Д. Ми-

/28/ *Исто*, 70.

/29/ *Исто*, 77 и даље.

/30/ *Исто*, 88–89.

/31/ *Исто*, 24.

/32/ *Исто*, 18.

/33/ *Исто*, 52, 66.

/34/ *Исто*, 37–38.

/35/ *Исто*, 66, 72, 94; темељну критику оваквог Васићевог размишљања дао је С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 195–197.

/36/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, 82.

лутиновића, једно поглавље Мијеове књиге и две Петковићеве монографске студије о Жичи и Студеници.[37] Васићев приступ проблемима стога није имао своје претходнике. С друге стране, права археолошка истраживања средњовековних цркава била су у повоју — споменици су пред научницима још увек стајали неми, тек изишли из дуге прошлости која их је претворила у рушевине или умногоме изменила њихов првобитни изглед. У коришћењу и тумачењу старе књижевности као извора за проучавање уметности, Васић је такође био један од пионира. Грешке су, дакле, биле неминовне и логичне, последица свих оних послова у историји уметности који су, како их је сам Васић побројао, чекали на наредне генерације истраживача.

Насупрот томе, квалитети Васићевог дела били су, и остали до данас, бројни. Мозаик питања која је покренуо и покушао да савлада, и појединачно познатих чињеница којима је дефинитивно одредио тежину и вредност у оквирима целокупне историје старог српског градитељства, обезбедио му је посебно место и дуго трајање у науци. Пишући о „краљевским задужбинама“ од Немање до Душана, Васић је прецизно сагледао и дефинисао готово све кључне проблеме овог раздобља. Знања о споменицима источне обале Јадрана, сабрана у посебној књизи објављеној неколико година пре *Жиче и Лазарице,* омогућила су му да с пуним правом укаже на суштинску везу и континуитет између приморских грађевина и првих српских цркава на континенту. Васић је препознао значај и утицај цркве Светог Николе у Топлици на потоњу архитектуру Немањиног доба, протумачивши њен изглед и примењена решења и кроз призму политичких догађаја у њеном времену.[38] Закључио је да само место на којем су подигнути Ђурђеви Ступови говори да их Немања није могао сазидати пре но што је постао велики жупан.[39] Студеничке фасаде и декорацију видео је као јак утицај уметничких струјања са Запада, али је упозорио да им узоре не треба тражити „искључиво на Приморју и у Јужној Италији, пошто је могуће да су се они појавили … и под акцијом фактора из Маћедоније, односно Византије.“[40] Описујући различите претензије владара и црквених кругова у настанку Жиче, Сопоћана, Бањске и Дечана, наслутио је важност односа поручилац — стваралац — дело који, биће записано у нашем времену, „чини јаснијим унутрашњи склоп настајања градитељског дела и трајање градитељског рада у оквиру одређене стилске скупине.“[41] Коначно, посматрајући архитектуру као резултат унутрашње логике историјских околности, дефинитивно је одбацио метод тумачења особина споменика кроз њихово повезивање са формално сличним примерима са удаљених територија.[42]

Ипак, у каснијој рецепцији *Жиче и Лазарице,* две премисе којима је Васић започео проучавања као да су биле јаче и упечатљивије од свих осталих резултата које је изложио у свом делу. Прва се односи на начела исихастичког монаштва која су, од Савиног времена па до пропасти државе, суштински одредила токове развоја српске средњовековне архитектуре. Већ по изласку књиге из штампе, В. Ћоровић и А. Дероко су указали на неодрживост

/37/ Уп. напомену бр. 6; Петковић је своја истраживања Жиче први пут представио јавности у првим свескама Старинара 1906. године, а потом, у скраћеном облику, у посебној монографији, уп. В. Р. Петковић, *Сйасова црква у Жичи. Архиѿекѿура и живоѿис,* Београд 1912. Данас упоређена, два текста сликовито исказују сву различитост интересовања и методолошких приступа која је водила два научника у проучавању исте материје.

/38/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица,* 30.

/39/ *Исѿо.*

/40/ *Исѿо,* 220.

/41/ В. Кораћ, *Свеѿи Сава и ѿрограм рашког храма,* Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури, Београд 1987, 145.

/42/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица,* 24–27 и на другим местима. Васић ће исто мишљење заступати и поводом порекла моравске архитектуре, противећи се поређењима са споменицима Јерменије и Грузије, што је дуго била преовлађујућа теза.

ове тезе. И данас остаје утисак да је *Жича и Лазарица* писана са унапред задатом идејом о исихазму у српској уметности, што је и самог Васића понекад спутавало у размишљању.[43] Но, друга полазна тачка далеко је занимљивија. Васићеви ставови образују се у опозицији према Мијеовој подели на стилске групе.[44] Васић наглашава „да се старо и ново у тадашњој Српској Архитектури појављује на једној истој грађевини, а не на засебним грађевинама које су, географски и временски, удаљене једна од других. Ова појава је један од главних разлога који говоре против досадашњих уобичајених подела старих српских архитектонских споменика у формалне, географске и хронолошке групе.“[45]

Противећи се употреби термина „Рашка и Моравска школа“, Васић је замашно искорачио у време које је тек долазило. Истраживачи његове генерације, коначно се нашавши на стабилном тлу класификације споменика по критеријима сличности у изгледу, свакако га нису могли разумети. Језичак научне ваге у будућности је, све до данашњих дана, превагнуо на страну Г. Мијеа, можда и зато што других предлога није ни било. Далеко би нас, у овом тренутку, одвела расправа о оправданости и смислу називања српске архитектуре XIII века „рашком“, а оне потоњег раздобља „моравском“, јер сви знамо да се готика или барок „проучава ... као да је ријеч о материјалној збиљи, а не тек о појавама које су се конвенционално тако почеле називати у 18. или 19. стољећу.“[46] Ипак, супротставити се још 1928. године ономе што ће од много каснијих историчара бити названо „илузијом довршеног тока“, која настоји да a posteriori створи „затворен ланац догађаја, мотива и циљева“,[47] готово да је било научно провиђење и једна од највиших тачака до које је, у методолошком погледу, досегла Васићева књига.

Непуних седамдесет година по објављивању, *Жича и Лазарица* је, уз дела Мијеа и Дерока, до овог тренутка остала најшире замишљена и најобимнија целина посвећена средњовековној српској архитектури. Утисак коме се не можемо отети јесте да је она, у свом времену и својој средини, најближе пришла херменеутичкој замисли историографије која „себи мора поставити задатак да буде органон историјског мишљења и истраживања“.[48] Иако му намера није била да напише историју, М. Васић је ипак прошао кроз све периоде старог српског градитељства. Из тог разлога данас је могуће анализирати његово дело у оквиру поглавља о појединим раздобљима или као целину, раздвајајући идеју о исихазму од читавог низа још увек вредних питања и података, тачних запажања и луцидних претпоставки. Као ретко која књига о средњовековној српској уметности, *Жича и Лазарица* се и после више деценија трајања отвара према свом читаоцу и позива га на дијалог.

/43/ Можда највећу последицу по квалитет Васићевог дела, проистеклу из постојања идеје о општем утицају исихазма на српско градитељство, представља сасвим узгредно спомињање других Милутинових цркава, осим Бањске, уз зачуђујуће одрицање византијске компоненте у њиховој архитектури.

/44/ М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, 2, 9–10.

/45/ *Исто*, 71.

/46/ J. Bialostocki, *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 48.

/47/ Х. Р. Јаус, *нав. дело*, 98.

/48/ *Исто*.

Ivan STEVOVIĆ

LE LIVRE DE MILOJE M. VASIĆ «ŽIČA ET LAZARICA» SOIXANTE-DIX ANS APRÈS

Le présent travail est une tentative de procéder, selon certains principes de la réception esthétique de H. R. Jauss, à une ré-création, par méthode admise et justifiée, des prises de position de l'une des plus volumineuses oeuvres consacrées à l'architecture médiévale serbe (publiée en 1928).

L'introduction du travail est consacrée à la définition de la position du lecteur contemporain face à un livre qui a sa place dans la science depuis plusieurs décénnies déjà. Sans prétentions de tracer la voie vers la dernière lecture juste du texte le travail est orienté sur la séparation des valeurs durables et universelles du livre de celles qui ont entretemps perdu de leur importance. Malgré la production modeste de travaux scientifiques plus importants relevant du domaine de l'art serbe du Moyen Age, le milieu du pays avait réagi avec beaucoup de retenue au livre *Žiča et Lazarica* (plus 250 pages de texte avec illustrations). Quoique peu nombreux les textes, surtout dans les journaux, signés par des chercheurs renommés, exprimaient leurs louanges unanimes, et pourtant le livre est resté à l'époque sans analyse approfondie, qu'il aurait dû provoquer et qu'il méritait. Les décénnies suivantes de l'histoire de l'art serbe n'ont pas comblé cette lacune — v. Byzantinische Zeitschrift XXIX (1929–1930, Leipzig–Berlin 1930) 454–455.

L'analyse de la présente communication est centrée sur le chapitre de Vasić consacré à l'église de Saint-Sauveur à Žiča. Toutes les idées-clés y sont exposées, celles où l'auteur en fait la base de son approche de l'architecture dont Žiča est le symbole. Vasić remarque deux composantes des monumentes: la composante byzantine et la composante adriatique (romane), ainsi que la confrontation permanente de l'Etat, c'est à dire du souverain d'une part et des milieux ecclésiastiques de l'autre, dans l'établissement du programme spatial et iconographique de Žiča et des monuments de son époque. Il expose en détail les connaissances et les hypothèses sur tous les édifices du groupe en commençant par l'église Saint-Nicolas de Kuršumlija du milieu du XII^{e} siècle et en s'arrêtant sur les Saints-Archanges du tzar Dušan du milieu du XIV^{e} siècle.

En remontant aux points de vue de Vasić après soixante-dix ans, le lecteur actuel se trouve dans l'obligation agréable et honorable de reconnaître leur haute qualité et leur actualité intacte. L'auteur, incomparablement mieux connu dans les milieux professionnels du monde comme archéologue de la préhistoire, a vu avec précision et il a défini presque tous les problèmes-clés du premier style de l'art médiéval serbe et de son architecture. Tâchant de suivre les méthodes de G. Millet, d'O. Wulff et de Ch. Diehl, ainsi que d'autres têtes de file des études de l'art byzantin, il a été le premier à soulever dans le milieu serbe certaines questions très spécifiques comme celles du rapport maître d'oeuvre — maître de l'ouvrage — oeuvre. Il a définitivement rejeté le principe de l'interprétation des qualités du monument par l'analogie avec des exemples de similitude formelle situés dans des territoires éloignés, réservant la priorité au traitement de l'oeuvre d'art comme résultat de la logi-

que interne des conditions historiques dans un milieu donné. La valeur essentielle du livre de Vasić gît cependant dans l'idée, exposée à plusieurs reprises, sur l'inutilité du groupement de monuments en cercles formels (écoles de Raška, de Morava), s'opposant ainsi aux vues de G. Millet, exposées dans *L'ancien art serbe. Les églises,* éd. Boccard, Paris 1919. A l'époque actuelle, dont les points de vue méthodologiques ont considérablement changé, l'idée de Vasić, exprimée dès 1928, prend une importance croissante.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић

ПРЕДСТАВЕ СВЕТОГ САВЕ ОСВЕЋЕНОГ У ЖИЧИ

У цркви Светог Спаса у Жичи сачувале су се три представе светог Саве Јерусалимског — Освећеног. Најстарија од ових представа се налази у параклису на спрату куле и припада првобитној декорацији Жиче из треће (или чак четврте) деценије XIII века.[1] На јужном зиду параклиса, у првој зони изнад сокла, источно од прозора, представљено је попрсје светог Саве Јерусалимског (слика 1). Насликан је као старији човек, седе косе и седе, краће браде издељене на праменове и равно поткресане, одевен као монах, са развијеним свитком у рукама. Поред главе се сачувао натпис: **сты Сава**. Лик светог Саве је смештен у оквир и опонаша икону која виси на зиду окачена о украшену алку. Западно од прозора је фреско-икона са ликом светог Теодора Студита, а на јужном и северном зиду су по две иконе светих отаца, међу којима су Григорије Богослов и Јован Златоусти са сачуваним натписима. На источном зиду су насликане стојеће фигуре светог Стефана, светих Константина и Јелене и Христос са отвореном књигом, док је у горњој зони Распеће. У горњим зонама осталих зидова сачувани су само доњи делови фресака са по две стојеће фигуре окренуте једна према другој.[2]

Сликање светог Саве Јерусалимског и Теодора Студита непосредно уз ликове четворице црквених отаца било је, с једне стране, одраз рада архиепископа Саве Српског на црквеним правилима у време осликавања Жиче. Стварајући закон за Српску цркву, Сава се угледао на правила Јерусалимске и Цариградске цркве, чији су творци били свети Сава Јерусалимски и Теодор Студит.[3] С друге стране, овакав избор светитеља у параклису уз катихумену у којој је боравио архиепископ Сава одражава пресудну улогу Саве Српског у изради програма живописа нове архиепископије.[4]

Друга сачувана представа светог Саве Јерусалимског у Жичи налази се у наосу, међу фрескама из 1306–1316, које понављају старији распоред.[5] На северном зиду поткуполног простора у најнижој зони смештена је стојећа фигура светог Саве Освећеног (слика 2). Он је представљен са седом косом и седом заобљеном брадом, одевен у одећу монаха великосхимника, са затвореним свитком у левој руци, док десном благосиља. Источно од светог Саве приказан је свети Ђорђе, одевен као ратник, а изнад оба лика су орнаментима богато украшени лукови. Као пандан овим фигурама, на јужном зиду у истој зони су представљени свети Стефан и свети Димитрије као ратник. У следећој зони на

/1/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 8–12, 119–123; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 33–34; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984, 18.

/2/ G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, 146; М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 119–123; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 12–13; Г. Суботић, *Најстарији портрети Немањића у Жичи*, саопштење на научном скупу Жича — историја, уметност, Жича–Краљево 1995.

/3/ Р. Грујић, *Палестински утицаји на св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник, 1, Београд 1936, 279–297; G. Babić, *op. cit.*, 146–149.

/4/ В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањић — Свети Сава, Београд 1979, 251–252.

/5/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 26–34; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 50.

северном зиду су пророци, у трећој зони Неверовање Томино, а изнад њега Благовести Захарији.[6]

Свети Сава Освећени и свети Стефан, као имењаци и заштитници ктитора Жиче, насликани уз иконостас и наглашени сликаним луцима, добили су најзначајнија места у поткуполном простору. Овакво истицање двојице светитеља још једном указује на пресудну улогу Саве Српског у смишљању сликаног украса жичке цркве.[7]

Трећа представа светог Саве Освећеног у Жичи сачувана је у северном параклису уз унутрашњу припрату, посвећеном светом Сави Јеруслимском. Међу малобројним фрескама из 1306–1316, које понављају првобитни распоред,[8] налази се и стојећа фигура патрона параклиса. Свети Сава Јерусалимски је представљен у најнижој зони на јужном зиду (слика 3). Насликан са седим залисцима и седом, краћом, заравњеном брадом, одевен у монашку одећу, свети Сава Освећени десном руком благосиља, а у левој вероватно држи свитак. Очувана до појаса, фигура светог Саве Јерусалимског је смештена источно од светог Антонија, док су

/6/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 147, 151, 154, 160; Б. Живковић, *нав. дело*, 25; Б. Тодић, *Милешева и Жича — тематске и иконографске паралеле*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 86–87.

/7/ В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 249.

/8/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 169–173; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 50; Г. Суботић, *Манастир Жича*, 26.



Слика 1.
Жича, параклис у кули, источни и јужни зид (Б. Живковић, Жича)

источно од светог Саве свети Атанасије и свети Василије, уз олтарски простор. Стојеће фигуре четворице монаха наглашене су насликаним украшеним луковима, а на јужном делу олтарског простора у истој зони очувао се доњи део фигуре једног архијереја. На јужном зиду изнад четворице монаха сачувани су фрагменти доњих делова двеју од три композиције.[9]

О осталом живопису овог параклиса, уништеном током Другог светског рата, постоје следећи подаци: у апсиди је била Служба агнецу, на северном зиду у доњој зони архијереј свети Спиридон и свети Роман Ђакон, док је изнад њих била представа Смрт светог Саве Јерусалимског, а изнад ње Ваведење. У трећој зони западно од Ваведења били су фрагменти представе Благослов три јереја, што је указивало на то да је у северном параклису, поред циклуса патрона светог Саве Освећеног, био приказан и циклус Богородичиног живота.[10] Постоји чак претпоставка да је у северном параклису у вези са сценом Смрти (Успења) светог Саве Јерусалимског била насликана једна од сцена Христових страсти, можда поновљено Скидање с крста из суседне певнице и истог северног дела храма.[11]



Слика 2.
Жича, северни зид наоса (Б. Живковић, Жича)

На сцени Смрт светог Саве Јерусалимског у првом плану је био насликан одар на којем лежи свети Сава, одевен као монах, седих зализака и седе, краће, заравњене браде. На левој страни композиције, уз Савино узглавље, стајао је монах седе косе и дуже седе браде, одевен у бело, са отвореном књигом у руци, а до њега је други монах клечао. Око одра су били представљени бројни монаси са капама на главама, док се у позадини назирао стеновит пејзаж.[12]

Ова сцена Смрти светог Саве Јерусалимског из параклиса у Жичи постала је највероватније узор мајсторима који су насликали нешто једноставнију композицију Смрти Симеона Немање у параклису посвећеном светом Симеону у Сопоћанима,[13] а потом су обе ове композиције могле да утичу на изглед сцена смрти српских архиепископа, патријараха и епископа.[14] Тако се још једном показао непрекинути пут идеја Саве Српског и њихов даљи развој.

Три сачуване представе светог Саве Освећеног и подаци о сликарству њему посвећеног параклиса у Жичи отварају неколико питања. Пре свега, ликови светог Саве Јерусалимског одговарају по изгледу старијем типу представа овог палестинског светитеља, са краћом заобљеном брадом и брковима.[15] Према сликарском приручнику Дионисија из Фурне, свети Сава Јерусалимски је представљан као старац са брадом подељеном у два врха како говори: „Ко је покорио тело, покорио је и природу, а ко је потпуно покорио природу, надмашио ју је".[16]

Најстарија сачувана представа светог Саве Јерусалимског потиче из цркве Санта Марија Антиква у Риму из средине VIII века (757–767. године).[17] Према примерима од XI до почетка XIII века, а има их двадесетак, свети Сава Јерусалимски је најчешће представљан као стојећа фигура међу монасима и аскетама

/9/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав дело*, 160, 169–173; Б. Живковић, *нав. дело*, 32.

/10/ В. Петковић, *Сйасова црква у Жичи*, Београд 1911, 68–70; исти, *Преглед црквених сйоменика кроз йовесницу срйског народа*, Београд 1950, 122; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, pl. 58/1; G. Babić, *op. cit.*, 145–146.

/11/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 176.

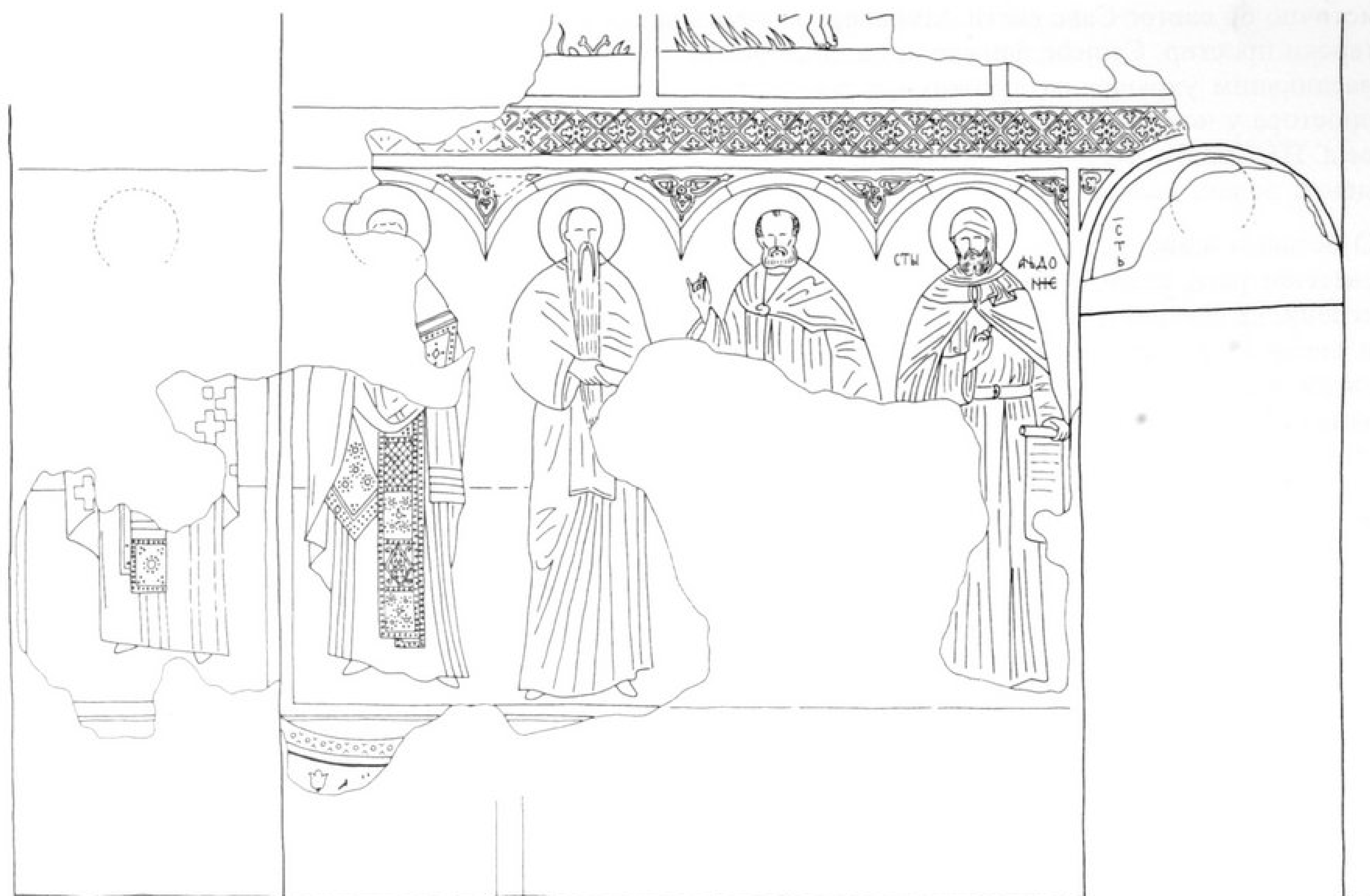
/12/ G. Millet — A. Frolow, *op. cit.*, pl. 58/1; G. Babić, *op. cit.*, 145–146, fig. 122.

/13/ В. J. Ђурић, *Исшоријске комйозиције у срйском сликарсшву средњег века и њихове књижевне йаралеле*, ЗРВИ VIII/2, Београд 1964, 89.

/14/ S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 61, fig. 18.

/15/ M. Lechner, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom — Freiburg — Basel — Wien 1976, 296–297.

/16/ *The Painter's Manual od Dionysius of Fourna*, transl. by P. Hetherington, London 1979, 59; И. М. Ђорђевић, *Предсшава свешог Саве Јерусалимског у*



Слика 3.

Жича, ӣараклис свеӣоī Саве Освећеноī, јужни зид (Б. Живковић, Жича)

(Свети Лука у Фокиди из прве половине XI века, Асину на Кипру из 1106. године, Свети Пантелејмон у Нерезима из 1164. године, Свети Врачи у Костуру око 1180. године, Свети Неофит код Пафоса на Кипру из 1183. године, Бачково из последње четвртине XII века, Панагија Аракиотиса на Кипру из 1192. године)[18] или у попрсју (Неа Мони на Хиосу, средина XI века)[19] са свитком (као на фресци из цркве Свете Варваре у Соганли, Кападокија, 1020. година),[20] као и у оквиру црквеног календара за његов празник 5. децембар (на минијатурама Јефимијевског синаксара минеја Давид-гареџијске пустиње, Тбилиси А. 648, из 1030. године и Менолога Vat. gr. 1156 из XI века).[21] Необичнији примери постоје на минијатури у Менологу Василија II (Cod. Vat. gr. 1613, fol. 225, с почетка XI века),[22] где је представљен као орант, затим на минијатури из Псалтира монаха Теодора (Brit. M. Add. 19.352 из 1066. године),[23] где је приказан са Христом, а на иконама из Кијева (Музеј Лавре, из XII века)[24] и са Синаја (с почетка XIII века)[25] насликан је пред Богородицом. Сачувало се и неколико византијских оловних печата из XI и XII века, пореклом из Савиног манастира у Палестини, на којима је свети Сава био представљен како држи свитак или крст.[26] На ре-

сӣуденичкој Боīородичиној цркви, Студеница у црквеном животу и историји српског народа, Богословље XXXI (XLV), св. 1 (Београд 1987) 172–175.

/17/ J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, II, Freiburg i. B., 1924[3], 708, Taf. 192–193; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and Sauth Italian Schools of Painting*, Saints in Italian Art, Florence 1965, fig. 1153; M. Lechner, *op. cit.*, 297–298.

/18/ Ε. Γ. Στίκας, *Το Οικοδομικόν Χρονικόν της Μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος*, Αθήνα 1970, πίν. 32; M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966, 105–106, pl. XXIX; П. Миљковић-Пепек, *Нерези*, Београд 1966, сл. 12; S. Pelekanidis — M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 24–25; C. Mango — E. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, Dumbarton Oaks Papers 20 (Washington 1966) 138, fig. 9; A. — J. Stylianou, *The Painted Churches of Cy-*

версу сребрног крста светог Саве Освећеног из прве половине XI века (сада у Уметничком музеју у Кливленду), на рељефној икони у средини, приказан је са крстом и свитком у рукама. Уз њега су, на сваком краку крста, парови пустињака у нијело техници.[27]

Постоје разлике и у томе да ли свети Сава Освећени држи отворен свитак и који је текст на њему исписан. Такође, јављају се и мање разлике у изгледу лица светог Саве Јерусалимског. Најчешће има само седе залиске и прамен на темену, а понегде густу седу косу, док се изглед његове браде мењао. Обично је брада сликана као краћа, седа, равно подсечена или заобљена, често издељена на праменове, а понекад чак подељена на два дела.[28]

Од почетка XIII века у Србији лик светог Саве Јерусалимског се појављује у црквама о чијој се декорацији бринуо свети Сава и у онима које су на неки начин биле повезане с њим: у Богородичиној цркви у Студеници (1208/9),[29] у Жичи у кули (после 1220), наосу и параклису (1306–1316),[30] у Милешеви у старој припрати (1221–1228), као и у спољној припрати (1236), близу гроба светог Саве,[31] затим на Светој Гори средином XIII века, у кули Светог Ђорђа у Хиландару,[32] и у Протатону око 1300. године.[33] Од почетка XIV века лик светог Саве Освећеног се скоро редовно појављује у задужбинама краља Милутина: у Светом Николи Орфаносу (1310–1320),[34] Светом Никити у Скопској Црној гори (пре 1316),[35] Светом Ђорђу у Старом Нагоричину (1317/18),[36] Грачаници (око 1320),[37] затим у Богородици Одигитрији (око 1335)[38] и Светом Димитрију у Пећи (1345. и 1620),[39] а у Дечанима су се сачувале три стојеће фигуре — у наосу (1348), доња зона и календар, и у припрати (1350).[40] У цркви Светих Јоакима и Ане (Краљевој цркви) у Студеници свети Сава Јерусалимски је можда био приказан на најјужнијем делу западног зида, близу ктиторског пара.

Значајно је да се у црквама о чијем се украшавању бринуо Сава Српски лик његовог славног имењака светог Саве Јерусалимског појављује на веома истакнутим местима у храму.[41] Тако је у Студеници свети Сава Освећени смештен на југозападни пиластар, испод украшеног лука, одмах до Богородице Студеничке са Христом и у самој близини гроба ктитора Симеона Немање.[42] У Милешеви је свети Сава Јерусалимски насликан на северном зиду старе припрате, одмах до ктитора Владислава који носи модел цркве, а иза поворке Немањића.[43] Најнаглашенија је улога светог Саве Јерусалимског у Жичи, где је представљен на најсвечанијим местима и у капели, и у кули и у наосу, поред олтарске преграде, а био му је посвећен и северни параклис, где је, осим његовог лика као патрона, био насликан и циклус који је илустровао његов живот.[44]

Док се тип лика светог Саве Освећеног усталио до почетка XIII века, за циклус са сценама из његовог живота тешко је наћи узоре. Од путописаца по Палестини се зна да су у капели у којој се

prus, London 1985, 184, fig. 102; Е. Бакалова *Бачковскаша косшница*, София 1977, 95, сл. 146.

/19/ D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 77, 167–168, pls. 236 b; 312 c.

/20/ M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinhausen 1967, I, 159, III, XLVI.

/21/ П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 193, 195.

/22/ П. Мијовић, *нав. дело*, 195.

/23/ S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Londres Add. 19.352, Paris 1970, 90, fig. 111.

/24/ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 337.

/25/ K. Weitzmann, *Loca sancta and the Representational Arts of Palestine*, Studies in the Arts at Sinai, Princeton 1982, 39 (стара пагинација 53).

/26/ V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, v. 2, Paris 1965, печати 1577–1578; F. Manns, *Les sceaux byzantins du Musée de la Flagellation*, Liber Annus Studi Biblici Franciscani XXVI (Jerusalème 1976), 234; J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1995, 284.

/27/ C. Mango, *La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint Michel de Sykéon*, Cahiers archéologiques 36 (Paris 1988) 43, 45; J. Patrich, *op. cit.*, 284–285.

/28/ И. М. Ђорђевић, *Предсшава свешог Саве Јерусалимског*, 171–175.

/29/ М. Кашанин — В. Кораћ — Д. Тасић — М. Шакота, *Сшуденица*, Београд 1968, 78, 82, сл. на стр. 14; М. Кашанин — М. Чанак-Медић — J. Максимовић — Д. Тодић — М. Шакота, *Манасшир Сшуденица*, Београд 1986, 154, сл. 112; С. Ћирковић — В. Кораћ — Г. Бабић, *Сшуденица*, Београд 1986, 70, сл. 68.

/30/ М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 8–12, 26–34, 119–123, 147, 160–163, 169–173; В. J. Ђурић, *Визаншијске фреске*, 33–34, 50; Г. Суботић, *Манасшир Жича*, 18. 26; Б. Живковић, *нав. дело*, 12–13, 25, 32.

/31/ С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967, 20, 83, 85; Б. Живковић, *Милешева. Цршежи фресака*, Београд 1992, 35, 50.

/32/ В. J. Ђурић, *Визаншијске фреске*, 39; Б. Тодић, *Фреске XIII века у йараклису на йиргу св. Георгија у Хиландару*,

првобитно налазио гроб светог Саве Освећеног у оквиру Лавре светог Саве код Јерусалима постојале старе слике са епизодама из живота светитеља.[45] Такође, из описа ходочасника је познато да је на гробу светог Саве Освећеног у Лаври постојала слика свеца на одру.[46] Чак је и Сава Српски, према Доментијановом приповедању, целивао слику светог Саве Освећеног на његовом гробу.[47] Према опису из Синаксара Типика № 1096 (XII век) из Синајске библиотеке, у капели поред гроба светог Саве Освећеног од VI века је читаве ноћи уочи 5. децембра, празника светог Саве Освећеног, држана служба помена (προλειτουργία). Служба се састојала од поворке монаха који су певали псалме, тропаре, стихире и друге литургијске песме око гроба светог Саве и читали његову хагиографију.[48] Овакве службе у знак сећања на оснивача Лавре држане су и у XVIII веку, о чему постоје подаци код путописаца. У капели у којој је био сахрањен свети Сава били су сахрањени и други монаси, и сваког петка увече се после вечерње певао канон за мртве црквене оце испред њихових гробова.[49]

Сцене из житија светог Саве Јерусалимског су се сачувале на двема медаљама од олова из Музеја Бичевања у Јерусалиму. На првој овалној медаљи са натписом са предње стране је представљен свети Сава Јерусалимски поред свог гроба или црквице, док је на задњој страни Успење светог Саве Јерусалимског. Сцена Успења светог Саве је иконографски веома слична представама Успења Богородице: у средини лежи свети Сава, окружен са седамнаест монаха, а у горњем делу његова душа, коју прате два анђела, лети ка небу. Друга медаља, такође овална са натписом, има на предњој страни сличну сцену као прва медаља — свети Сава поред свог гроба, а на задњој страни је крст на Голготи са предметима мучења.[50]

Личност светог Саве Јерусалимског, његов живот и дела били су познати Сави Српском и представљали су узор који је стално био пред очима. Свети Сава Јерусалимски (439–532) је био ученик светог Јевтимија и светог Теоктиста, живео је као пустињак и саградио је најпре кулу-склониште за своје ученике, која је прерасла у пећинску цркву. Према хагиографији коју је написао Кирило из Скитиполиса, ова црква се ширила и 478. године је свети Сава основао Лавру. Црква у Лаври је била посвећена 491. године, а нову Богородичину цркву посветио је 501. године патријарх Илија. Свети Сава Јерусалимски је 493. године постао архимандрит анахорета Палестине и борио се за смањење пореза манастирима и против монофизитизма. Као осамдесетогодишњак је надгледао царско обнављање цркава, грађење прихватилишта, завршавање цркве Богородичине, изградњу тврђаве за одбрану монаха у пустињи. Пред крај живота је обишао сва значајна светилишта у Јерусалиму, повукао се у ћелију и умро у кули коју је прво саградио, сиромашан као што је читавог живота био.[51]

Свети Сава Јерусалимски се сматра творцем Типика о поретку црквеног богослужења, чија правила потичу од светог Харитона, а Сави су их пренели свети Теоктист и свети Јевтимије. Овај типик,

Хиландарски зборник 9 (Београд 1997) 46–48, сл. 2, 4.

/33/ V. J. Đurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (Београд 1991) 45, 71.

/34/ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικόλαου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 204, 233, 234, 299, πίν. 104.

/35/ П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 55–56, сх. VIII.

/36/ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 87, сл. 15.

/37/ Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 88, 109, т. XXIII.

/38/ В. Ј. Ђурић — С. Ћирковић — В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160, сл. 89.

/39/ В. Ј. Ђурић — С. Ћирковић — В. Кораћ, *op. cit.*, 198.

/40/ Ђ. Бошковић — В. Петковић, *Дечани*, II, Београд 1941, 3, 12, 20, т. XCV, CHII/1, CXXXIII; П. Мијовић, *op. cit.*, 328; Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 31, 34, 40; М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, Зидно сликарство манастира Дечана, 244; В. Милановић, *Програм живописа у припрати*, исто, 372; С. Кесић — Д. Војводић, *Менолог*, исто, 389.

/41/ В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 245–258.

/42/ Види нап. 29; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 248; И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 177–180.

/43/ Види нап. 31; И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 181; исти, *Милешева и Студеница*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 75–76; Б. Тодић, *Милешева и Жича*, 82, 86.

/44/ В. Ј. Ђурић, *Свети Сава*, 249–252; И. М. Ђорђевић, *Представа Светог Саве Јерусалимског*, 180–182; Б. Тодић, *Милешева и Жича*, 82.

/45/ F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. XV/1, Paris 1950, 195.

/46/ G. Babić, *op. cit.*, 20.

/47/ Доментијан, *Живоши св. Саве и св. Симеона*, прев. Л. Мирковић, Београд 1938, 158.

/48/ G. Babić, *op. cit.*, 21.

/49/ Исто, 21.

који је садржавао први пут писане препоруке за начин монашког живота, редослед и распоред богослужења по данима и сатима, као и црквене празнике, постао је, после допуна Софронија Јерусалимског, Јована Дамаскина и других, литургички водич и заједничко правило за све православне цркве.[52] Такође, заједно са Теодосијем, свети Сава Јерусалимски је написао Правила о киновијском и идиоритмијском животу монаха, различита од правила светог Василија.[53]

У деловању Саве Српског могу се наћи сличности са веома опсежним и значајним радом његовог имењака светог Саве Освећеног, а запажа се и труд да се истакне личност његовог угледног заштитника. Пре свега, Сава Српски је основао „сихистирију и у њој цркву Светог Саве Јерусалимског" у Кареји 1199. године, у којој је сам испоснички живео и ту створио ктиторски типик. Карејским типиком Сава Српски је прописао начин живота монаха и њен правни положај.[54] Убрзо потом Сава Српски је сачинио Хиландарски и Студенички типик, који су били од велике важности за Српску цркву и њено прерастање у аутокефалну архиепископију.[55] Улога Саве Српског, као целокупне личности, била је огромна у остваривању самосталности Српске цркве и српске државе.[56]

Слично свом заштитнику и славном имењаку, Сава Српски је био произведен у звање архимандрита (вероватно 1204. године).[57] Такође, Сава Српски је бринуо о подизању бројних манастира, био је ктитор и донатор цркава на Светој Гори, у Србији, Цариграду, Солуну и Палестини.[58] Врло значајна је била делатност Саве Српског у Светој земљи, посебно на просторима везаним за светог Саву Јерусалимског.

Приликом свог првог путовања у Свету земљу у пролеће 1229. године, према Доментијану, Сава Српски је посетио Лавру светог Саве Јерусалимског, поклонио се цркви Светог Саве „свога саликостојника", на гробу одржао трисвету молитву, запојао тропар светога и богохвалне стихире преосвећеноме, „слатко целовавши слику светога написану на часном гробу његову". Сава Српски је целивао мошти светих, служио свету литургију и поклонио се пећини светог Саве. Потом је дао дарове Лаври светог Саве, постао члан братства и „у помен" Лавре је уписао имена својих родитеља и брата. Од игумана и братије Лавре светог Саве и од патријарха Атанасија Сава је добио у лавранској метохији место и благослов да оснује манастир и цркву Светог Јована Богослова на Сиону.[59]

Теодосије пише да се Сава Српски у Лаври светог Саве поклонио свим светим црквама и „на гроб светога и себи истоименога преподобнога оца дошавши, довољно га сузама ороси и целова". У Лаври је служио свету службу, посетио пећину и сва места у пустињи где је свети Сава Освећени боравио и дао велики прилог Лаври светог Саве Јерусалимског.[60]

/50/ B. Bagatti, *Medaglie Ricordo della Laura di San Saba*, La Terra Santa 11–12, Gerusalemme 1973, 368–370. Ове медаље је аутор датовао у XVII век, као и сличну плочу од олова из Лавре светог Саве, са истим сценама, коју је претходно G. Schumberger датовао у XI–XII век.

/51/ E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig 1939, 85–201; A.–J. Festugière, *Les moines d'Orient*, III/2: *Les moines de Palestine*, Paris 1962, 13–136; F. Cabrol — H. Leclercq, *op. cit.*, 191–204; J. Поповић, *Житија светих за децембар*, Београд 1977, 129–170; J. Patrich, *op. cit.*, 37–228.

/52/ F. Cabrol — H. Leclercq, *op. cit.*, 200–201; Л. Мирковић, *Православна литургика*, I, Београд 1965², 143–146; П. Симић, *Богослужења и фреске XIII и XIV века*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 105.

/53/ F. Cabrol — H. Leclercq, *op. cit.*, 200–201; J. Patrich, *op. cit.*, 255–275.

/54/ Доментијан, *нав. дело*, 72–73; Теодосије, *Житије светог Саве*, прев. Л. Мирковић, Београд 1984, 62; М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светог Саве*, Сава Немањић — Свети Сава, Београд 1979, 19.

/55/ Л. Мирковић, *Провославна литургика*, I, 145–146.

/56/ J. Тарнанидис, *Колико је св. Сава као личност могао да утиче на остварење аутокефалије Српске цркве*, Сава Немањић — Свети Сава, 55–63; V. J. Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Église dans la peinture murale en Serbie médiévale*, Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 203–224.

/57/ М. Петровић, *Студенички типик и самосталност Српске цркве*, Београд 1986, 21–35.

/58/ М. Живојиновић, *нав. дело*, 15–25.

/59/ Доментијан, *нав. дело*, 157–159.

/60/ Теодосије, *нав. дело*, 160–161.

Приликом овог првог путовања у Свету земљу Сава је откупио некадашњи метох Лавре светог Саве Освећеног — цркву Светог Ђорђа у Акри — од Латина и вратио га Лаври. Други метох Лавре светог Саве Јерусалимског Сава Српски је откупио од муслимана и подигао, односно обновио, манастир и цркву Светог Јована Богослова на Сиону.[61]

Када је Сава други пут стигао у Свету земљу, најпре је посетио цркву Светог Ђорђа у Акри, метох Лавре светог Саве Освећеног који је раније купио од Латина. По доласку у Јерусалим, прво је посетио свој манастир Светог Јована Богослова, у којем је братство Лавре светог Саве Освећеног са игуманом боравило. Сава Српски је том приликом дао велике прилоге Лаври светог Саве Јерусалимског и свој братији манастира, понављајући своје братство.[62]

Попут свог монашког узора и славног имењака, Сава Српски је био архимандрит, писац типика, ктитор испосница и донатор бројних цркава и манастира, чак и Лавре светог Саве Јерусалимског и члан њеног братства. Тежња Саве Српског да искаже своје поштовање и приближи се свом узору и духовном идеалу, светом Сави Освећеном, показала се у сликарству Студенице и Милешеве, а достигла је врхунац у сликаном украсу Жиче.

61 Доментијан, *нав. дело*, 158–159, 182; Теодосије, *нав. дело*, 178–179; М. Живојиновић, *нав. дело*, 22–23.

62 Доментијан, *нав. дело*, 182, 184–187; Теодосије, *нав. дело*, 178–179.

Mirjana Gligorijević-Maksimović

REPRESENTATIONS OF ST SABAS OF JERUSALEM AT ŽIČA

In the Church of Holy Ascension at Žiča there representations of St Sabas of Jerusalem have been preserved. The oldest one — St Sabas' half-lenght in a painted frame — is on the south wall of the parekklesion, situated on the floor of the tower, and belongs to the original decoration (the third or the fourth decade of the 13th century). The second representation of St Sabas, a standing firure by the iconostasis with a painted arch above, is on the north wall of the naos (the fresco from 1306–1316, which repeats the original disposition). The third representation, a standing figure of St Sabas of Jerusalem as the patron of the parekklesion (from 1306–1316, repeating the original disposition of frescoes), which is dedicated to St Sabas of Jerusalem, is on the south wall of the north parekklesion near to the narthex. In this parekklesion there used to be a cycle of patron St Sabas (destroyed during World War II) of which only descriptions and a photograph of the scene "The Death of St Sabas" on the north wall have remained. The three representations of St Sabas preserved at significant places at Žiča, the dedication of the parekklesion to St Sabas of Jerusalem and the depiction of his cycle as a patron of the parakklesion, show the importance of the cult of this Saint — a namesake of St Sava of Serbia. The prominent position of St Sabas of Jerusalem at Žiča also indicates the crucial influence of St Sava of Serbia on the programme of wall-painting during his life time, particularly at the archiepiscopal seat of Žiča.

The representations of St Sabas of Jerusalem are generally preserved in the paintings from the 8th century onwards, and particularly from the 11th century, where he was depicted either as a standing figure among monks in half-length or in menologions. Exceptionally, he was depicted as an orant, as a figure with Christ or Holy Mary in miniatures and seals, as well as on a silver cross. He was most often depicted with white sideburns and a shorter straight-cut beard, shown as parted in two peaks in later periods. The representations of St Sabas of Jerusalem appeared in Serbia from the beginning of the 13th century in churches whose decoration was the concern of St Sava of Serbia, and then on the Mount Athos, and almost regularly in King Milutin's endowments, as well as in Peć and Dečani.

The cycle comprising scenes of St Sabas' life was mentioned in the descriptions by travellers visiting Palestine. Scenes of St Sabas' life and his death were painted by his grave, where liturgical songs were sung in front of them. According to the testimony by Domentian, St Sabas of Serbia had kissed their the St Sabas' figure. The representations of St Sabas of Jerusalem by the grave and Dormition of St Sabas have been preserved on lead medals in Jerusalem.

St Sava of Serbia knew of St Sabas' monastic life, of how he had built and rebuilt churches, founded Lavra and established the famous Typikon and Rules of Monastic Life. Following the exemple of his great namesake, St

REPRESENTATIONS OF ST SABAS OF JERUSALEM AT ŽIČA

Sava of Serbia was a founder and donor of numerous churches and monasteries in Serbia, on the Mount Athos, in Constantinople, Thessaloniki and Palestine. He visited the Holy Land twice, particularly all the places connected with St Sabas of Jerusalem. He gave manifold donations to the St Sabas' Lavra, became the member of its brethren, and restored the monastery and church of a Lavra metochion. He created Typikons of Karyes, Chilandar and Studenica which were of great importance for the future indenpendency of Serbian Church and State. St Sava's ardent desire to express his reverence for St Sabas as his spiritual ideal was shown in the wall-painting of Studenica and Mileševa, reaching its zenith in the wall-painting of Žiča.

Зоран ГАВРИЋ
Гордана ТОШИЋ

ИКОНА И САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

ПРОБЛЕМ БОЈЕ У САВРЕМЕНОМ СЛИКАРСТВУ

Битна разлика између средњовековне и савремене културе, према увиду Умберта Ека, јесте та што средњовековна култура смисао за новину прикрива плаштом понављања, насупрот савременој која истиче ново чак и када се понавља (Еко, 1992, 10). Модерно мишљење на *лейо* гледа као на субјективни израз, док човек средњег века *лейо* види као објективно својство бића по себи, које се може открити, али не и створити. Средњовековна уметност је натперсонална, јер је уметник само реализатор идеје коју износи наручилац, док је творац универзалне лепоте Бог. Уметничко дело је било *opus artificiale* (створено, вештачко дело), намењено одређеној сврси, култној или световној, тако да се категорија лепог не може посматрати одвојено од категорије корисног (Асунто, 1975, 26–27). „Лепота у литургијском живопису је духовна лепота", каже Фотије Кондоглу, „а не телесна. Ова уметност је 'испосничка' и скромна, сиромаштвом изражава богатство; и као што су *Еванђеље* и *Сшари завеш* сажети и краткореки тако је и православни иконопис једноставан, без сувишних украса и сујетне разметљивости" (Кондоглу, 1988, 81). Већ овај категоријални оквир, који се овде нуди, објашњава разлику између средњовековног и модерног односа према слици. Природу оног средњовековног односа према слици на најбољи начин, у прегнантну синтагму, сажео је Светозар Радојчић у својој студији о символици злата у српској уметности. Позивајући се на Доментијана, који пише о томе како је св. Сава исцелио раслабљеног, Светозар Радојчић уводи у науку о уметности категорију *иншензивно виђење,* које претходи исцељењу раслабљеног. „Тај најжешћи однос према слици тешко се може данас поновити", закључује Радојчић (Радојчић, 1982, 208). С друге стране, до данас познати методи науке о уметности, који за свој предмет имају уметност модерне посебно, крећу се у лексици формалних, документарних или сцијентистичких својстава. Та се разлика може разумети и посредовањем двају филозофских основних ставова. Онај аристотеловски, који полази од *ananke,* иза које даље не треба питати, припадао би стварима модерне, док би онај платоновски, као наговор на веру, који и од мишљења тражи да се усуди на све, припадао средњовековном односу.

Ово саопштење узима у обзир два топоса средњовековне уметности: *канон* и *боју* и пропитује могућности њиховог постојања у уметности модерне.

У православљу, истина вере и уметност чине неразлучиво јединство. У Жичи, на црквено-народном сабору 1221. године, св. Сава говори о правој вери, у беседи која садржи и слово о икони:

Клањамо се и поштујемо и са љубављу целивамо свечасну икону човечанског оваплођења Бога Слова (Христа) помазаног Божанством и оставшег непромењеног, тако да онај који је помазан вером сматра да — на икони — *види са́мога Бога, Који се јавио у телу и са људима поживео. Клањамо се и част одајемо и икони Пресвете Богородице, и иконама свечасних Божијих Светитеља, уздижући очи душе наше ка првообразном Лику и узносећи ум наш на несхватљиво и неизрециво* (Јефтић, 1988, 10).

Икона је носилац божанске енергије, симбол Оваплоћења и посредник између човека и Бога. Оци Седмог васељенског сабора јасно дефинишу разлику између портрета и иконе, истичући да портрет представља обичног човека, а икона човека сједињеног са Богом. Икона се не слика уживања ради, већ да би нас одвела у духовни, нетрулежни свет. Ако тога нема, онда ни икона, према поређењу које прави Павле Флоренски, попут јодастог мириса биља који сведочи о постојању мира, не може ући у сферу културних творевина, већ остаје у сфери материјалног вредновања (Флоренски, 1990, 43).

Када се говори о икони, пре свега треба имати у виду да је не треба посматрати као савремену или несавремену, у односу на *линеарно време* (Гуревич, 1994), будући да њена суштина не познаје такву категорију. Без обзира на време настанка, она мора испунити захтеве који се пред њу постављају да би била икона, а не обична слика, макар представљала и светитеља. „Икона се слика на светлости и овим је … исказана сва иконописна онтологија. Светлост се, у најбољој традицији иконе, злати, то јест јавља се управо као светлост, чиста светлост, а не боја. Друкчије говорећи, сви ликови настају у мору златне благодати, омивени потоцима божанске светлости. У њеном крилу 'живимо, и крећемо се и постојимо', она је пространство конкретне реалности“ (Флоренски, 1990, 112). У византијском свету икона постаје икона тек пошто Црква призна подударност сликаног лика са исконским прволиком, пошто се име допише уз лик. Иконописци су свој труд схватали као *свештени подвиг,* а своје дело као Божији дар, па отуда и порицање индивидуалности ствараоца. Уметник је стварао кроз канон, јер „канонско је црквено, црквено је саборно, а саборно је свечовечанско“. Иконографски *канон* је настао из уметничко-култне праксе, у којој се архетип додирује са својим визуелним моделом. Неканонска слика се сматра неизоморфном, а са́мим тим и несвештеном. У средњовековном поимању света, канон није ограда, већ широк простор за стварање. „Канонски облици у свим областима уметности увек су били са-

мо брус на коме су се ломили недаровити, а изоштравали стварни таленти“, каже Флоренски, поредећи уметника који жели да се ослободи канона са пешаком којем се чини да би могао да оде много даље ако би висио у ваздуху уместо што хода земљом (Флоренски, 1990, 56).

Један од битних аспеката иконописачке предаје јесте аспект боје. Основу византијског канона боја у VI веку чиниле су *пурпурна, бела, жута (злата)* и *зелена* (Бичков, 1991, 122–126). Тај канон је, као што је познато, временом проширен и по обиму и по садржају. Симболика и семантика *црвене* говори о животворној лепоти, о божанственој енергији. Симболика и семантика *беле,* која се сматра такозваном простом бојом, говори о сродности са божанском светлошћу, о чистоти, предвечној тишини, ослобођености од свега земаљског. Симболика и семантика *црне* говори о завршетку било које појаве, а често се замењује *тамносивом,* која симболизује недостижне тајне. Уосталом, увођење *тамносиве* говори о крају утицаја који је током средњег века на сликарство имала Апелесова теорија о четири боје, у којој је битно место заузимала *црна,* звана *атраментум* (Gage, 1981, 2). И најпосле, симболика и семантика *жуте:* ова боја се, по византијском канону боја, схвата „у виду злата“, а злато „у виду светлости“, и зато „златом творачке благодати икона почиње и златом освећује благодати она се и завршава“ (Флоренски, 1990, 112). „Можда најлепше у великом говору св. Саве у Жичи“ Светозар Радојчић, у већ споменутој студији о симболици злата, види „у његовој молитви да, заједно са српским епископима, буде достојан славе небеске светлости *којој ни почетак не почиње, ни крај престаје*“ (Радојчић, 1982, 204). Сложена и многослојна симболика боја у византијској традицији, њена семантика, изграђивана је стрпљиво и пажљиво. Као што је добро познато, распон те семантике сажима се у феномену *пурпурне боје,* која обједињује вечно, трансцендентално (*плаво, голубије*) са земаљским (*црвено*).

Како с обзиром на ова два *топоса* ствари стоје са уметношћу модерне?

Модерна је уметност сцијентистичка — то је њена главна одлика. Довољно је подсетити на везе између импресиониста и оптике, између Ајнштајна и кубиста, технолошких визија и конструктивиста и футуриста, између апстрактног експресионизма и психоаналитичког поступка. Уз то, модернистичко раздобље је веровало у научну објективност, у научну инвенцију. У своме оптимизму уметност модерне је следила логику: структуре, сна, геста, материјала. На врхунцу тог оптимизма, модернизам је ударио путем редукционизма и аскетизма. Његова чистота је постала пуританска. И на крају, иако оно што на њој видимо није истицање супстанце, већ истицање структуре, њена реинтерпретација је инсистирала на формама, на законима, и, ако тако може да се каже, на *канону.*

Која је судбина *боје* у уметности модерне, може ли се ту говорити о њеним симболичким вредностима?

Од времена објављивања Гетеовог *Farbenlehre,* више се не говори о симболичкој вредности боје. Велику пажњу и у филозофској и у научној естетици привлачи појам *хармонија.* Сви теоретичари у овој области, после Гетеа, Шеврел, Бецолд, Мансел и Оствалд, постулишу систем односа боја који прави разлику између хармоничних и нехармоничних комбинација. Главни проблем у изучавању хармоније боја односи се на значење термина *хармонија. Shorter Oxford English Dictionary*, на пример, даје следећи етимолошки опис термина:

Хармонија: од грчког *HARMOS*: саображавати, довести у ред: 1) комбиновање или прилагођавање делова, елемената или сродних ствари тако да чине конзистентну и уређену целину; 2) складност осећања или мишљења, спокојство, слога; 3) комбиновање делова или детаља тако да производе естетски допадљиво дејство, складан изглед који се одатле појављује.

Сличан проблем јавља се и када је у питању појам *лепо.* Тако, на пример, Спаршот издваја пет различитих и јасно разговетних значења овог термина који се употребљава у естетици:

У склопу метафизичког размаштрања пореткa свеша, лепоша се изједначава са његовом уређеношћу. У епистемолошком склопу, који се изводи од Баумгаршена, о лепоши се мисли као о способноши ума да опажа. Са аншрополошке шачке гледишша може изгледаши да лепоша није ништа друго до чулна привлачносш. Према онима који прописују укус, лепоша шежи да постане једно есшешско својсшво које се на разне начине разликује од других својсшава. Онима који опшшије размишљају о науци о умешносши, лепоша се може корисшиши у значењу есшешске изврсносши (Whitfield and Slatter, 1978, 201).

Литература коју су оставили сликари XIX и XX века не доноси много материјала који се односи на хармонију боја, свеједно што су своја запажања о боји оставили многи познати сликари — тако, на пример: Ван Гог, Сезан, Матис, Мондријан, Кле, Алберс, Вазарели. Код свих њих, међутим, неки идеални однос између боја је готово потпуно занемарен. Изузеци из овог општег правила могу се наћи у делима Кандинског, Сињака и Сераа, иако је и код ових аутора небитна веза са хармонијом боја, бар у оном смислу у којем су је схватали Гете и Шеврел. Кандински се првенствено занимао за синестезију боја, док су Сињак и Сера једно време следили теорију хармоније боја коју је поставио Чарлс Хенри.

Увид да европска уметност од XIX века наовамо није узимала у обзир хармонију боја добија на значењу ако се зна да се ово занемаривање не може приписати непознавању. Напротив, може се оправдано тврдити да је развој у психофизици и естетици уопште био познат сликарима овог раздобља. На пример, познато је да су француски импресионисти и неоимпресионисти били

упознати са радовима Шеврела и Хенрија, као и са накнадним утицајима Хелмхолца и Фехнера.

Први разлог са којег сликари предмодерне и модерне уметности занемарују хармонију боја, чини се, лежи у томе што се боја поима као елеменат визуелног речника. Излажу се њена представљачка, структурна, композициона, па и конотативна својства, али се њена узглобљеност унутар неког посебног контекста поима у смислу *средстава* и *циљева.*

Други разлог лежи у томе што се у XIX веку боја све више трансформише као очигледна и самостална. Последица тога је да се боја издиже од пигмента, почиње да „лебди" пред њим, тако да феномен „оптичке равни" губи своју напетост. Сликарство XX века иде још даље у том правцу. Више не постоји осветљење, светло и сенка постају боје, па сходно томе *црна* и *бела* улазе у скалу боја — оне више не изражавају Светлост и Таму. Међутим, иако се овде занемарује хармонија боја, дешава се нешто, на први поглед, парадоксално: нема осветљења, нема дуализма светла и таме — феномен једнак феномену у средњовековном сликарству. Парадокс разрешава одлучујућа разлика између феномена сопствене светлости, феномена средњовековне уметности, и феномена сликовне светлости, феномена уметности XX века. Та разлика долази од дубокосежног преокрета у односу боје и светлости: боја више није функција светлости, као што је то било у средњовековној уметности, и као што је то у једном другом смислу била све до импресионизма, већ обрнуто — светлост је постала функција боје.

ЛИТЕРАТУРА

Асунто Розарио, *Теорија о лепом у средњем веку,* превео Глигорије Ерњаковић, Српска књижевна задруга, Београд 1975.

Бичков Виктор Василевич, *Византијска естетика: теоријски проблеми,* превео Димитрије М. Калезић, Просвета, Београд 1991.

Витгенштајн Лудвиг, *Опаске о бојама,* превео Божидар Зец, Матица српска — Цицеро — Писмо, Нови Сад — Београд 1994.

Whitfield T. W. A. and Slatter P. E., *Colour Harmony: An Evaluation,* The British Journal of Aesthetics, 1978, Vol. 18, № 3, pp. 199–208 (према преводу Браниславе Белић).

Gage John, *A* locus classicus *of Colour Theory: the Fortunes of Apelles,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1981, Vol. 44, pp. 1–26 (према преводу Браниславе Белић).

Гуревич Арон, *Категорије средњовековне културе,* превела Радмила Мечанин, Матица српска, Нови Сад 1994.

Еко Умберто, *Уметност и лепо у естетици средњег века,* превеле Тања Мајсторовић и Снежана Брајовић, Светови, Нови Сад 1992.

Јефтић Атанасије, *1200 година Седмог васељенског сабора,* Градац 82/83/84 (Православље и уметност), Чачак 1988, 6–12.

Кондоглу Фотије, *Свештена и литургијска уметност,* Градац 82/83/84 (Православље и уметност), Чачак 1988, 80–84.

Радојчић Светозар, *Злато у српској уметности XIII века,* Одабрани чланци и студије 1933–1978, Матица српска, Нови Сад 1982, 199–210.

Трубецкој кнез Јевгениј, *Истина у бојама,* превели Дубравка Миленковић и Марина Јевђеновић, Логос Ортодоксос, Београд 1994.

Флоренски Павле, *Иконостас,* превео Димитрије М. Калезић, Јасен, Никшић 1990.

Zoran GAVRIĆ
Gordana TOŠIĆ

L'ICÔNE ET L'ART CONTEMPORAIN

LE PROBLÈME DE LA COULEUR DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE

La communication prend en considération deux topoï de l'art médiéval: le *canon* et la *couleur* et examine leurs possibilités d'existence dans l'art moderne.

Les auteurs prennent comme point de départ l'avis d'Eco sur la différence essentielle entre le culture médiévale et la culture contemporaine; selon lui la culture médiévale masque son sens de la nouveauté par la couverture de la répétion à l'opposé de l'art contemporain qui souligne la nouveauté même quand il se répète. La pensée moderne voit *la beauté* comme une impression subjective, tandis que l'homme du moyen âge voit *la beauté* comme une qualité objective de l'être en soi, qui peut être découverte, mais pas créée. Cette différence peut être saisie également par le truchement de deux attitudes philosophiques fondamentales: l'aristotélienne qui part d'*ananko,* au-delà il ne faut pas poser de questions, elle appartiendrait au domaine de l'art moderne; et platonicienne en tant qu'invitation à la foi qui demande à la pensée d'oser sans limites, ce qui appartiendrait à la pensée médiévale.

L'icône est le porteur de l'énergie divine, le symbole de l'Incarnation et l'intermédiare entre l'homme et Dieu. Les Pères de l'Eglise définissent avec précision au VII[e] Concile oecuménique la différence entre le portrait et l'icône soulignant que le portrait représente un homme commun et l'icône réunit l'homme à Dieu. L'icône n'est pas peint pour le plaisir, mais afin de nous guider vers le monde spirituel, imputrescible. Si cela fait défaut alors l'icône, selon Paul le Florentin, tel le parfum ioduré des plantes témoignant du myrrhe qu'elles renferment, ne peut pas faire partie de création culturelle, elle reste dans le domaine des valeurs matérielles.

En parlant de l'icône il faut avant tout éviter de l'observer comme contemporaine ou non par rapport au *temps linéaire* (Gurevitch) étant donné que son essence ignore une telle catégorie. Sans égard à la date de sa création elle doit assumer les exigeances qui lui sont posées pour être icône, différant d'un simple tableau, la figure représentée fût-elle celle d'un saint. Dans le monde byzantin l'icône ne le devient qu'à la suite de la reconnaissance par l'Eglise de l'identification peinte avec l'archétype et après l'inscription du nom à côté. Les peintres d'icônes concevaient leur effort comme le don de Dieu et l'acte ecclésiastique, ce qui explique le reniement de l'individualité de l'auteur. L'artiste créait suivant le canon, car «le canon est ecclésiastique, l'ecclésiastique est conciliaire, le conciliaire est oecuménique».

Compte tenu des deux *topoï* où en est l'art moderne? Un des aspects essentiels de la tradition picturale des icônes est l'aspect de la couleur. La base du canon byzantin des couleurs au VI[e] siècle est constituée des couleurs *pourpre, blanche, jaune (dorée) et verte.* Le canon, comme on le sait, a été élargi avec le temps et par son volume et par sa teneur.

L'art moderne est par contre scientiste — c'est sa qualité principale. Il suffit de rappeler le rapport des impressionnistes avec l'optique, Einstein et les cubistes, les visions technologiques des constructiviste et des futuristes et les liens de l'expressionnisme abstrait avec le procédé psychanalytique. L'art moderne, dans son optimisme, a suivi la logique: la structure, le rêve, le geste, le matériau, afin de se tourner au sommet même de l'optimisme vers la réduction et l'ascèse. La pureté du modernisme est devenue puritaine. Enfin, tout en n'y voyant pas l'accent mis sur la substance, nous voyons celui mis sur la structure, sa réinterprétation a insisté sur les formes, les lois et — si l'on peut le dire — sur le *canon.*

Les écrits laissés par les peintres du XIX^e^ et du XX^e^ siècle ne disent pas beaucoup sur l'harmonie des couleurs, malgré les nombreuses observations concernant la couleur laissées par tant de peintres connus. Chez presque tous les artistes de l'art moderne le rapport idéal des couleurs est entièrement négligé. Les exceptions à la règle générale peuvent encore être trouvées dans les oeuvres de Kandinsky, Signac et Seurat, quoique le rapport avec l'harmonie des couleurs — du moins dans le sens où elle était perçue par Goethe et Chevreul — chez ces artistes n'est pas important. Kandinsky s'intéressait avant tout à la synésthésie des couleurs, tandis que Signac et Seurat suivaient pendant un moment la théorie de l'harmonie des couleurs de Charles Henry.

La constation que l'art européen du XIX^e^ et depuis ne tenait pas compte de l'harmonie des couleurs prend toute son importance quand on sait que la négligence ne peut pas être attribuée au manque de connaissances. Au contraire, on peut affirmer à juste titre que le développement de la psycho-physique et de l'esthétique en général a été bien connu des peintres de l'époque. Il est notoire, par exemple, que les impressionnistes et les néo-impressionnistes français ont eu la connaissance des travaux de Chevreul et d'Henry, aussi bien que des influences ultérieures de Helmholtz et de Fechner.

La première raison qui fait négliger l'harmonie des couleurs par les peintres de l'art pré-moderne et moderne c'est que la couleur est perçue comme un élément du vocabulaire visuel. La seconde raison est parce qu'au XIX^e^ siècle la couleur se transforme de plus en plus devenant évidente et autonome. La conséquence en est que la couleur s'élève du pigment, elle se met à «planer» devant lui, de sorte que le phénomène du «plan optique» perd sa tension. La peinture du XX^e^ siècle continue plus loin dans ce sens. Il n'y a plus d'éclairage, le clair et l'obscur deviennent des couleurs, par conséquent *noir* et *blanc* sont rangés dans la gamme des couleurs — ils n'expriment plus la Lumière et l'Obscurité. Cependant si l'harmonie des couleurs y est négligée, il arrive quelque chose à première vue de paradoxal: il n'y a pas d'éclairage, pas de dualisme du clair et de l'obscur — le phénomène égale un phénomène de la peinture médiévale. Le paradoxe est résolu par la différence décisive entre le phénomène de la lumière proprement dite, phénomène de l'art médiéval, et le phénomène de la lumière picturale, qui est un phénomène de l'art du XX^e^ siècle. La différence provient du revirement profond dans le rapport couleur–lumière: la couleur n'est plus une fonction de la lumière, comme ce fut dans l'art médiéval et comme c'était, mais dans un autre sens, jusqu'à l'impressionnisme, au contraire — la lumière est devenue une fonction de la couleur.